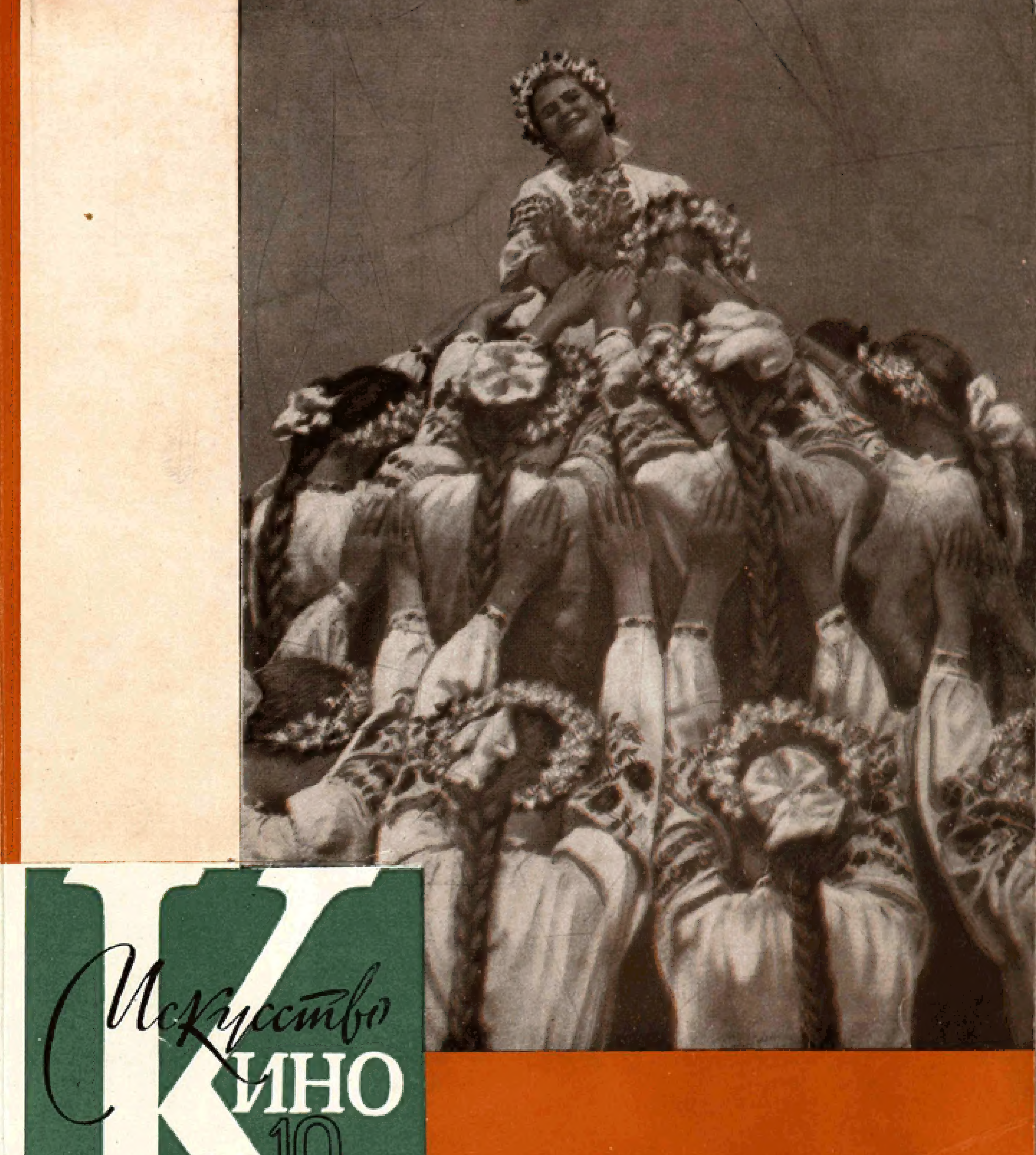


Искусство кино

10 1960



СОДЕРЖАНИЕ

На первой странице обложки — фрагмент кадра из материалов к фильму-концерту о смотре художественной самодеятельности Украинской ССР (киностудия имени А. П. Довженко).

На второй странице — артист А. Кузнецов в роли Леонида в фильме «Ждите писем» (сценарий А. Гребнева, режиссер-постановщик Ю. Карасик, операторы Г. Черешко, В. Кирбижеков, Свердловская студия, 1960).



10
ОКТЯБРЬ
1960

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ПУСТЬ БЫСТРЕЕ РАСТЕТ СОВЕТСКОЕ КИНОВЕДЕНИЕ!

Всем известно, что кино — самое молодое из искусств. Известно и то, что наука о нем еще моложе.

Однако это не оправдывает слабости кинотеории. Ведь киноведение существует не изолированно от других, более развитых разделов марксистского искусствоведения.

Практика советского кино настойчиво требует серьезной разработки основных проблем теории и истории этого искусства, создания фундаментальных научных трудов по эстетике социалистического реализма применительно к киноискусству.

Недавно редакция журнала «Искусство кино» совместно с секцией теории и критики Союза работников кинематографии СССР провела совещание кинокритиков и киноведов (более подробно мы расскажем о нем в одном из ближайших номеров). Участники совещания верно говорили **о громадном значении встречи руководителей партии и правительства с представителями художественной интеллигенции для развития всего нашего искусства, и в частности кинематографической теории и критики.** Высказывания руководителей партии в ходе встречи 17 июля помогли наметить наиболее плодотворное направление дальнейшего развития кинокритики. Соединяя высокую взыскательность с дружеской, доброжелательной поддержкой всего подлинно значительного, помогающего укреплению связей нашего искусства с сегодняшней жизнью советского народа,—кинокритика должна стать более активной, целеустремленной, действенной.

Неоспоримы известные успехи, достигнутые в этой области за последнее время. Но все же качественный рост кинокритики еще резко отстает от требований жизни. Ей подчас не хватает идейной глубины и публицистической остроты, не хватает серьезности искусствоведческого анализа. Конкретные оценки фильмов редко сочетаются в критических статьях с большими обобщениями, которые помогали бы нашему искусству **двигаться к новым художественным открытиям.**

В свете сегодняшних задач нашего искусства особенно очевидны существенные недостатки в развитии советского киноведения. Отрадным фактом является выход в свет нескольких работ по вопросам истории кино. Однако коренные вопросы теории киноискусства годами ждут своей разработки. Между тем вряд ли необходимо доказывать, насколько важно теоретическое осмысление современного художественного опыта советского и мирового киноискусства с позиций марксистско-ленинской эстетики.

Приведем красноречивые цифры о том, как в последние годы обстоит дело с подготовкой кадров научных работников через аспирантуру. С 1954 по 1959 год включительно ученые степени кандидатов искусствоведения были присуждены 236 научным работникам. Из них только 11 защищали диссертации по киноведению.

Из этого ничтожно малого числа подготовленных молодых научных работников двое — представители братских социалистических стран — уехали к себе на родину, четверо закончили аспирантуру еще до войны. И только пять человек в течение последних шести лет прошли аспирантуру и защитили кандидатские диссертации.

Вот цифры, сами по себе внушающие беспокойство, даже если не касаться вопроса об уровне диссертаций, об актуальности поставленных в них тем. Но и с тематикой дело обстоит неблагополучно.

Вряд ли, например, было необходимо из пяти диссертаций три посвящать вопросам зарубежного кино, оставляя при этом «за кадром» множество актуальных, жизненно важных проблем современного советского искусства.

Что же касается высшей научной степени—доктора искусствоведения, то за последние двенадцать лет она была присуждена в Советском Союзе только одному киноведу — французскому историку кино Жоржу Садулю.

Достаточно посмотреть планы издательства «Искусство», чтобы убедиться, сколь малое место в них занимают книги по кино и сколь ничтожное число из них разрабатывает вопросы теории киноискусства. Из 285 книг, планируемых издательством на 1961 год, только 49 будут посвящены киноискусству. А из числа этих последних лишь 12 должны коснуться собственно вопросов теории и истории кино.

Можно привести еще немало фактов и цифр, свидетельствующих о явном неблагополучии в подготовке теоретиков, историков и критиков кино, в создании научных и популярных книг по теории киноискусства.

Назрела необходимость решительно улучшить подготовку аспирантов, заняться рассмотрением готовящихся в издательствах работ по истории и теории киноискусства с задачей не только увеличить их число, но и приблизить тематику к жизни, к решению насущных проблем теории кино.

Самым лучшим решением этого серьезного вопроса было бы создание Академии или Института киноведения. Подобные научные учреждения уже давно существуют во многих странах с развитой кинематографией.

Работающие в настоящее время и действующие разрозненно киносекторы при различных институтах и академиях в Москве, Ленинграде, Киеве и Тбилиси не в силах решить все назревшие вопросы, создать фундаментальные теоретические труды.

Советское киноискусство, которое по праву гордится многими замечательными мастерами-практиками, должно иметь своих отлично подготовленных, широко мыслящих теоретиков и критиков, располагать серьезными исследованиями по теории и истории кино.



Когда считать фильм законченным?

Один и тот же разговор повторяется в нашей редакции очень часто:

— Если бы мне дали возможность несколько эпизодов доснять, несколько переснять — как вырос бы фильм!

Так говорит режиссер, только что сдавший или сдающий картину. Обычно это бывает человек молодых или средних лет, причисляемый к режиссерской смене.

— Кто же не позволяет вам доснять или переснять несколько эпизодов? — спрашиваем мы сочувственно.

— Не положено! — разводит руками режиссер.

В таком положении оказались даже авторы некоторых лучших наших фильмов, например Григорий Чухрай, долго и настойчиво просивший дать ему возможность снять заново несколько эпизодов «Баллады о солдате». Мы знаем, что «Баллада о солдате» оказалась одним из лучших фильмов за последние годы — и не только в нашей стране, но и во всем мире. Это подтвердил Каннский фестиваль, принесший большой успех прекрасному фильму. А если бы его постановщик получил возможность воплотить свою художественную мечту до конца? Кто же станет сомневаться в том, что фильм получился бы еще лучше!

Да, часто взыскательному режиссеру приходится ставить точку тогда, когда он сам видит незавершенность своей работы.

Но вот другой вариант Фильм поставлен, режиссер удовлетворен своей работой, а зрители — как это показывают первые же просмотры — не совсем довольны. Режиссер — если это талантливый человек — начинает более критически всматриваться в свой труд, ему становится видно, почему и где зрители не понимают его замысла. Тут бы еще раз снять эпизод, яснее прочертить действие одной-двумя подробностями, придать фильму те детали, которые часто решительно меняют впечатление от целого... но не положено.

К сожалению, на наших студиях не существует того, что в театре называется генеральной репетицией. В практике кинематографии не бывает или почти не бывает проверки фильма на зрителях и, что особенно важно, на различных кругах зрителей, а ведь художник, будь он и семи пядей во лбу, не всегда может сразу же верно оценить найденное воплощение художественного замысла. Писатель много раз перечитывает рукопись романа, театральный режиссер снова и снова проверяет новую постановку на зрителях. Фильм — чрезвычайно сложное по своему строению, по множеству слагаемых произведение, а кинорежиссер, в сущности, не имеет возможности оглянуться на сделанное, присмотреться, испытать лучший вариант. Это особенно относится к режиссеру молодому — мастера, как люди опытные и влиятельные, уж как-нибудь найдут возможность скорректировать фильм.

Другое дело — режиссер-дебютант, он рад и тому, что дали снять картину, какие уж там дополнительные резервы времени и метража! А ведь молодому режиссеру как раз и нужно было бы дать возможность посмотреть на свою работу как бы со стороны, и не один раз, в несхожих аудиториях.

В настоящее время Министерство культуры разрабатывает ряд мер, которые должны улучшить организацию производства фильмов. Действительно, пора создать условия, при которых постановка фильма нисколько не удорожалась бы, а режиссер имел возможность сделать драгоценный «последний штрих».

Конечно, в кинопроизводстве есть многое такое, что обязывает к строжайшему соблюдению графиков. Кинопостановка требует гораздо больших затрат, чем театральная постановка, в ней занято неизмеримо больше сотрудников.

Речь идет о том, чтобы сделать производственные порядки на студиях более приспособленными к борьбе за высокий уровень мастерства, за творческий подъем кинематографии...

Мы пригласили в редакцию нескольких драматургов, режиссеров, операторов, художников, производственников, чтобы посоветоваться обо всем этом «за круглым столом». Член редакционной коллегии журнала Я. Варшавский поставил перед собравшимися вопрос:

— Когда же считать работу над фильмом законченной?

Среди присутствующих не оказалось ни одного равнодушного к затронутой производственно-творческой проблеме.

— Я рад,— сказал режиссер М. ХУЦИЕВ,— что такой разговор начат в стенах редакции журнала, в названии которого есть слово «искусство». Нельзя в киноискусстве пренебрежительно относиться к вопросам производства. Раньше на различных творческих совещаниях от производственных вопросов отмахивались, как от чего-то недостойного, прозаического, о чем не стоит и говорить в кругу художников. Теперь на художественных советах студий, на собраниях кинематографистов эти вопросы занимают все большее место, ставятся все более остро. И чем больше развивается наша кинопромышленность, тем больше внимания будет привлекать взаимосвязь творчества и производства.

Дело в том, что часто возникают противоречия между творческими намерениями съемочной группы и производственными условиями. И эти условия отнюдь не зависят от вкусов и прихотей директора картины или руководителя студии. Они не имеют права, а может быть, и возможности хоть немного продлить срок работы над картиной, даже если в этом есть необходимость. И вот картина выходит на экран. Зрители, критики упрекают тебя в одном, в другом, ты понимаешь справедливость их упреков — а сделать уже ничего не можешь!

Идут последние дни съемки «Двух Федоров». Я испытываю необходимость еще хоть немного поработать над фильмом, мне нужно всего лишь несколько дней, чтобы не просто сдать картину, а сделать ее лучше. Звоню в Главное управление по производству фильмов, прошу работников управления немного продлить съемки. Управление отказывает мне в не такой уж сложной просьбе и настаивает на сдаче картины в точном соответствии с квартальным планом. Я это делаю, сдаю картину в срок. После этого начинаются всевозможные паузы, картина отлеживается, снова и снова просматривается и т. д. Небольшое дополнительное время, о котором я просил, уходит на эти «паузы».

Первая картина моя и Ф. Миронера — «Весна на Заречной улице»— была закончена с большим напряжением чуть раньше срока, а затем в течение недели некому было принять ее. Вот эту-то неделю мы могли бы с пользой потратить на то, чтобы спокойно закончить картину.

Мы, режиссеры, хорошо понимаем, что производственный план должен быть законом нашей работы. Но едва ли следует составлять план так скрупулезно по каждой «единице продукции». Наша плановая система должна давать руководителю производства возможность творчески планировать работу съемочных коллективов. Да, само планирование должно быть не механическим, а творческим. Внутри студии ее руководитель должен умело распоряжаться производственными средствами и возможностями. Ведь есть картины, съемка которых идет с перевыполнением плана. Бывает так, что в процессе съемок выявляется возможность отказаться от дорогостоя-

щих экспедиций, сложных декораций и т. д. Студия должна сэкономить средства и помочь другим группам, нуждающимся в этом, поработать более тщательно. Ведь фильм на фильм не похож — нужно и в производстве фильма избегать уравниловки.

Мы знаем прекрасный фильм «Баллада о солдате», но, очевидно, та, другая «Баллада», о которой мечтали авторы, была бы еще лучше.

Режиссер Ф. МИРОНЕР:

— Люди, работающие в кинематографии, находятся в самом сложном положении по сравнению с представителями других искусств в силу того, что кино — самое дорогостоящее искусство. Мы знаем, что писатель, недовольный своим романом, может просто порвать рукопись и начать писать заново. Так же примерно обстоит дело и с живописцем. Он может размышлять над холстом очень долго.

Съемка фильма стоит дорого, и сроки съемки удлинять нельзя. Как же все-таки улучшить условия создания фильмов?

Надо более четко разграничить подготовительный, съемочный и монтажно-тонировочный периоды. День подготовительного и монтажного периода стоит студии сравнительно недорого, гораздо меньше, чем день съемочного периода, — а для художника он очень дорог!

Мне кажется, надо возможно больше расширить подготовительный период — это позволит не только не расширять, но даже сократить период съемочный. Точно так же не надо делать слишком жесткими сроки монтажного периода. Часто съемочные группы именно в период монтажа торопятся, вынуждены отказаться от необходимой тщательности. А ведь монтаж — исключительно важный этап создания картины!

И снова — об индивидуальном подходе к картине. Для одного фильма достаточно одномесячного подготовительного периода, другой нужно готовить год: снова и снова выверить режиссерский сценарий, улучшить изобразительное решение, чтобы точнее было «попадание» на съемках.

Только хорошо зная характер того или другого фильма, руководитель студии может точно, верно определить продолжительность всех периодов работы над ним. Хуже всего — установить сроки обезличенно, стандартно!

Громадную роль для всех нас — а не только для директора студии — должны играть соображения финансового характера. Ведь речь идет о советском рубле, о доходах нашего социалистического государства. Мы ни в коем случае не можем пренебрегать этой стороной дела. Но, думая о том, как сделать фильм в хорошем смысле слова выгодным для государства, доходным, мы должны сказать — не надо экономить на тщательности отделки. Не надо сжимать монтажный период до одного месяца. Недоработанность, незаконченность фильма сказываются на его прокате — убытки дают о себе знать очень скоро.

Во многих отраслях советской промышленности теперь пересматриваются устаревшие порядки. Пора трезво взглянуть и на пережитки прошлого в организации кинопроизводства.

Собравшимся за «круглым столом» было интересно узнать, что думают о затронутых вопросах опытные производственники. Один из них — Я. СВЕТОЗАРОВ (студия имени М. Горького) — весьма энергично высказался за улучшение организации кинопроизводства. Он сказал:

— Мы, производственники, часто обсуждаем в своем кругу тот же вопрос: как создать условия, при которых талантливый и взыскательный к себе художник не чувствовал бы над собой дамоклова меча, то есть слишком жестких организационно-финансовых требований, и в то же время поддерживал разумную производственную дисциплину? Выход один: надо пересмотреть этапы производства картины, их продолжительность. Следует сделать законом: каждому фильму — производственный проект.

Наши строители научились быстро и хорошо строить дома, потому что умеют проектировать их. Нельзя сказать, чтобы на студиях не знали, что такое проект фильма. Но на одних студиях он делается и выполняется лучше, на других вовсе не вошел в практику. Нужно руководству студии запустить в производство картину, ее и запускают, и пошло дело, как бог вывезет.

Чтобы установить разумный порядок производства фильма, обязательно надо отделить предпусковой период от подготовительного.

Что такое подготовительный период? Это подбор актеров, снаряжения, это налаживание будущего производства. А предпусковой период — это отработка сценария. Это самый дешевый период, потому что сценарием занимаются автор, редактор, режиссер, может быть, художник, в общем, около пяти-шести человек. С предпусковой работой один режиссер может справиться за два месяца, другой — за четыре. Отделив предпусковой период от подготовительного, мы обеспечим в дальнейшем спокойную, нормальную работу коллектива. Точно так же надо предоставить возможность режиссеру, композитору, звукооператору спокойно поработать в монтажном периоде — тоже недорогом для студии. Пусть еще и еще раз посмотрят фильм, проверят свои впечатления, перемонтируют, домонтируют. Это будет способствовать улучшению фильма.

Режиссер В. СТРОЕВА:

— Я также считаю необходимым более четко отделить съемочный период от предпускового, подготовительного и монтажного. Мы прекрасно знаем, как часто незавершенные фильмы сдаются только для того, чтобы была зачтена «производственная единица». Из-за этого начинается гонка, спешка, фильм сдают, не успев даже посмотреть его! А уж потом начинаются неизбежные при такой системе работы переделки, вырезки.

Кинематография требует работы быстрой, оперативной. Тем более необходима разумная оперативность и свобода от спешки.

Вот какую точку зрения на обсуждаемые вопросы высказал директор студии имени М. Горького Г. БРИТИКОВ.

— Мы считаем себя опытными кинематографистами и тем не менее рассуждаем иногда наивно. Давайте прежде всего уясним, чем является киностудия. Что это — предприятие или некое учреждение без своего штата, приглашающее отдельных людей для отдельных заданий? Конечно, киностудия есть предприятие, и оно живет по всем законам социалистической экономики, главный из которых — план. Он обязателен для каждой съемочной группы.

Пятилетний практический опыт работы на студии имени М. Горького позволяет мне сказать: режиссеры обычно не используют предоставленный им подготовительный период, даже сокращают его. Не было — во всяком случае, за эти пять лет — ни одного случая, когда режиссер просил бы продлить подготовительный период.

Государственный план студии должен быть государственным планом съемочной группы. Мы договорились с режиссерами нашей студии: можно сделать картину в срок, можно раньше срока, а позже — нельзя. Были большие бои за соблюдение этого закона, а теперь он выполняется. Творческие возможности наши велики, а производственная база — меньше. Что ж, приходится с этим считаться.

Когда же переделывать, исправлять, улучшать фильм — в процессе производства или тогда, когда фильм сделан? Надо быть профессионалами и видеть, предвидеть результаты работы до ее завершения.

К сожалению, мы часто не умеем предвидеть результат даже тогда, когда есть для этого все основания. Мы знали, что режиссер И. Анненский сделал «Матроса с «Кометы» плохо, что и другие его картины последнего времени не получились, и все-таки поручили ему «Бессонную ночь». А прогноз установить было нетрудно. И никакие переделки тут не помогли бы.

Знаем мы и другие примеры. Мы давали советы В. Бунееву о том, как улучшить картину «Человек с планеты Земля», беседовали с ним по-товарищески — он не послушался наших советов вовремя, а жаль.

Итак, если редакция нашего журнала поднимает вопрос об улучшении порядка производства фильмов, я согласен с ней. Можно пересмотреть и улучшить производственный процесс на студиях. Можно вынести подготовку к съемкам за рамки производства фильма, можно продлить подготовку — но не до бесконечности. Но я против режиссерского произвола в этом отношении! Режиссерский произвол нарушает ритм производства, приводит к штурмовщине, общей нервозности.

Приводят в пример Г. Чухрая, говорят о том, что производственники не помогли ему довести работу над «Балладой о солдате» до конца. Я сказал бы Г. Чухраю так: переснимите хотя бы всю картину, но в заданный срок и на те средства, которые вам отпущены.

М. Донской закончил «Фому Гордеева» на восемнадцать дней раньше срока, хотя никто его не торопил. У него была возможность заменить некоторых исполнительниц и тем самым улучшить картину. Он не использовал предоставленные ему возможности.

Значит, не все зависит от организационной структуры и ее инертности. Многое зависит и от взыскательности режиссеров к самим себе, от их умения предвидеть результат работы.

Конечно, в организации кинопроизводства есть существенные недостатки. Руководителям киностудий теперь предоставлено много прав, кроме одного, очень важного: пусть будет установлено по плану, сколько картин должна дать студия за год, и общая сумма предназначенных для этого средств. А уж как распределить средства по отдельным картинам — пусть устанавливает руководство студии. Тогда у нас будет больше возможности помогать тем режиссерам, чьи постановки требуют дополнительного времени и средств.

М. Хуциев:

— Я согласен с вами. Руководство студии должно иметь возможность маневрировать средствами и сроками производства фильмов. Пусть директор студии будет хорошим стратегом!

Не нужно формальной отчетности о снятом метраже. Сегодня я снимаю три сложнейших общих плана по три метра, а завтра сниму 60—70 метров с двумя актерами. Тем не менее я отчитываюсь каждый день за какой-то абстрактный метраж.

Я. Светозаров:

— Я убежден, что наступило время коренным образом улучшить порядок фильмопроизводства. Я призываю не к тому, чтобы мириться с «режиссерским произволом». Мы должны наладить дело так, чтобы авторы фильма могли спокойно положить «последний штрих».

Сценарист Г. КОЛТУНОВ:

— Мы знаем, что кинематография — это искусство и промышленность одновременно, но все-таки мы в данном случае ставим слово «искусство» впереди. Кинопроизведение надо считать законченным тогда, когда художник нравственно удовлетворен и убежден, что фильм выполняет возложенную на него задачу. По-моему, существует противоречие между колоссальными средствами и возможностями, которые государство и партия дают кинематографии, и тем, как эти средства используются. Они используются, на мой взгляд, в устаревшей, отжившей производственной системе, порожденной другими историческими условиями. Права В. Строева, когда говорит, что кино свойственна оперативность. Надо принимать все меры к тому, чтобы делать картины быстро и точно в срок. Но мы должны создавать наилучшие условия для наиболее

широкого раскрытия личности художника, ведь без этого нет и искусства, оно превращается в некий стандартный блочный домик. Если фильм не раскрывает творческую индивидуальность художника, тогда он не принадлежит к числу явлений искусства. Улучшить организационные формы производства — значит дать возможность режиссеру доводить фильм до художественной зрелости.

Надо заметить, что это во всех отношениях выгодно. Ведь каждая удачная острота в комедии — это десятки тысяч рублей в кассы кинотеатров. Это выгодно для государства. Каждое хорошо разработанное драматическое положение — это иногда миллионы рублей для государства. Пусть наши картины нравятся и плотнику, и академику, только тогда мы имеем право быть довольными своей работой.

Самые благожелательно настроенные руководители студий, отвечающие за план, за сроки и финансы, часто не могут помочь режиссеру в силу того, что организационная система киностудий устарела. Когда Г. Бритиков говорит режиссеру — переснимите всю картину, но в те же сроки и за те же деньги,— это значит, что он средств для улучшения фильма не имеет только потому, что не может полностью распоряжаться резервами студии.

Руководство студии должно иметь бóльшую свободу действий. Вот в чем я полностью поддерживаю тов. Бритикова.

И обязательно надо показывать незавершенный фильм зрителям, чтобы узнать их реакцию. Я должен понять, почему зритель в том или ином месте зевает, где он смеется. Вот тогда я смогу избежать некоторых ошибок, сделать фильм лучше. Долой производство серых картин! Да здравствуют фильмы-шедевры!

— Я считаю, что правы Марлен Хуциев и Феликс Миронер,— заявляет художник-постановщик «Мосфильма» Леван ШЕНГЕЛИЯ.— Правы в том отношении, что призывают уделять значительно больше внимания, чем до сих пор, монтажно-тонировочному периоду. Ведь это и завершающий, и самый «дешевый» для студии период — а его-то, как правило, и не хватает! Конечно, не хватает не всем режиссерам, а только тем, которые очень взыскательны к своему творчеству, стараются сделать лучше, чем требует «средний уровень». Таких режиссеров необходимо поддержать, создать им самые благоприятные условия.

— Однако прав и Г. Бритиков,— продолжает Л. Шенгелия.— Дело в том, что он, как директор студии, поставлен в весьма определенные, жесткие условия. Ему трудно маневрировать теми средствами, которыми располагает студия. Трудно из-за неправильных взаимоотношений с финансовыми органами, трудно потому, что у директора мало директорских прав.

Руководитель студии должен в первую очередь думать о том, как поднять художественный уровень фильма. От качества фильма зависит и его доходность. Увы, директора студий часто вынуждены думать только о сроках производства фильма, как будто в них — суть дела.

Наши финансовые органы обычно требуют от студий формального соблюдения сроков производства, к этому и сводятся их требования. В результате студии иной раз сдают в прокат недомонтированные, недоделанные, невыверенные картины.

Опыт ряда зарубежных киностудий также подсказывает: надо удлинить подготовительный и монтажно-тонировочный периоды, и тогда можно безболезненно сокращать дорогой съемочный период. А у нас именно самый дорогостоящий период — съемочный — из-за недостаточной подготовки затягивается, «влезает» в монтажно-тонировочный период, и без того короткий, и сокращает это самое важное для завершения фильма время.

Надо изменить административно-финансовые порядки на студиях!

Мнение директора картины Д. ГЕРШЕНГОРИНА («Мосфильм») таково:

— Вопрос поставлен чрезвычайно важный и актуальный.

Естественно, что режиссер только в процессе окончательного «складывания» фильма видит его сильные и слабые стороны, и ему желательно, а иногда просто необ-

ходимо сделать какие-то досъемки, перемонтаж, а следовательно, и перезапись каких-то эпизодов.

Беда наша заключается вот в чем.

Мы делаем в настоящее время проекты фильмов и имеем возможность отлично подготовиться к съемкам, получая немалые сроки на предпусковой и подготовительный периоды. Однако зачастую творческая часть съемочной группы недостаточно активно включается в работу в начальном периоде, надеясь «нагнать» когда-то потом. А «потом» бывает поздно.

В съемочном периоде мы иногда снимаем слишком много дублей, вместо того чтобы снять весь объект по два дубля; посмотрев снятый материал, можно было бы в случае необходимости хотя бы целиком переснять его (это дало бы резервы времени и средств).

На такие меры пошел бы каждый директор картины.

Слово берет оператор Л. КОСМАТОВ:

— Я несколько удивлен тем, что выступавшие не сказали ни слова о том, какое значение имеет профессионализм оператора в создании фильма. Опытнейший директор съемочной группы Я. Светозаров мог бы многое рассказать, как тот или иной оператор фильма работает на съемочной площадке, как он в содружестве с одним режиссером прекрасно планирует производственное время, тогда как с другим не может найти ни творческого, ни производственного «общего языка»... А какое все это имеет значение для своевременного высокохудожественного завершения производства фильма, мы все знаем.

Ведь мы не только художники кинематографического изображения — мы еще и технологи съемочного процесса, от нас во многом зависит расход времени и рациональное использование большой, сложной кинематографической техники. А в конечном итоге от хорошего оператора зависит спокойная творческая обстановка на съемочной площадке, когда актер не изнуряется под ослепительными лучами кинопрожекторов и его не «добивают» бесконечными репетициями при свете...

У лучших наших кинооператоров, отличных художников, прекрасно сочетаются и производственные и творческие достоинства. И хочется, чтобы их опыт перенимали те, кто еще не понял того, что съемка фильма это сложнейший творческий процесс и в съемочном коллективе необходимо чувство локтя, постоянного взаимного уважения и постоянной готовности помочь друг другу. В дружно работающем коллективе фильм снимается быстрее, потребность в досъемках и пересъемках бывает меньшей.

Теперь несколько слов о праве режиссера на досъемки и удлинение сроков заключительных работ. Здесь многие уже говорили о том, что пересъемки могут иметь место и нельзя считать режиссера плохим только за одно то, что ему захотелось что-то переснять. Бывали случаи, особенно у молодых режиссеров, когда им хотелось решить ту или иную сцену заново и совершенно по-иному, в иной обстановке и т. п. Что же, если это не является хроническим явлением, на такие опыты следует идти, съемки подобного рода надо разрешать: они имеют большое воспитательное значение для совершенствования мастерства, профессионализма режиссера. Это эксперимент, на который художник имеет право.

Но на такие опыты нужны деньги и время. Следовательно, надо предоставить большую самостоятельность директорам студий и объединений, разрешить им маневрировать в пределах средств, отпущенных на производство определенного количества фильмов... По этому вопросу я присоединяюсь к предыдущим ораторам.

Несколько слов о предварительной подготовке. Мне кажется, что наблюдающееся сейчас увлечение «постановочным проектом фильма» в общем закономерно. Боюсь, однако, как бы дело не свелось к заполнению бесконечных стандартных бланков, в которых может утонуть живая творческая мысль.

Мне хотелось бы поставить в связи с развернувшейся беседой вопрос о введении в производственную практику так называемого «метода дублеров». Этот метод, по моему глубокому убеждению, во многом способствовал бы более точному

решению режиссерско-актерских задач и вообще улучшил бы весь съемочный процесс. Сущностью этого метода является введение дублеров для всех актеров фильма. При их помощи на съемочной площадке развертывается мизансцена (ранее в своей основе найденная на предварительных репетициях с актерами). На дублеров же ставится оператором свет. В это время актеры могут находиться вне декорации, проходить речевую часть со вторым или основным режиссером фильма или просто отдыхать перед съемкой, после работы над предыдущим кадром...

В результате дело шло бы быстрее, актеры, отдохнув и собравшись с мыслями, в хорошем физическом состоянии лучше выполняли бы свои задачи.

И последнее: мне очень хотелось бы пожелать, чтобы на нашем производстве быстрее возрождалась традиция устойчивых творческих коллективов, которые, как известно, сыграли в свое время большую роль в советской кинематографии. Здесь я позволю себе еще раз напомнить всем нам хорошо известную истину о том, что кино — искусство синтетическое, это и должно определять коллективный метод творческого и производственного процессов по созданию фильмов.

В заключение берет слово директор Свердловской киностудии В. ПЯСТОЛОВ:

— Очень своевременно поставлен на обсуждение один из очень важных для кинематографистов вопросов — когда же можно считать фильм законченным производством? Вопрос на первый взгляд частный, на самом же деле это один из основных вопросов организации производства, правильное решение которых должно создать условия, необходимые для значительного повышения идейно-художественного качества фильмов.

Я согласен с мнением, высказанным здесь Г. Колтуновым. Кино — это прежде всего искусство, предназначенное для воспитания людей, для удовлетворения их эстетических запросов. Ведь тем, кто смотрит кинофильм, абсолютно безразлично, сколько времени фильм делался, сколько он стоил. Они об этом не думают. А вот какие идеи фильм несет, какие проблемы поднимает, насколько интересно он сделан, — это советских людей волнует. Они радуются каждому хорошему фильму и бранят плохие. Не ясно ли, что в постановке производства главное и основное — это качество фильмов, их идейно-художественное содержание?

Но вот были же времена, когда Министерство культуры исходило в своих установках не из этого главного и основного принципа, а из требования — «быстрее и дешевле!»

Когда думаешь об ответе на вопрос, поставленный редакцией, то прежде всего хочется сказать кино — это прежде всего искусство, творчество, а наше производство — лишь средство материального воплощения творений искусства.

А раз так, то планирование, финансирование, кредитование постановки фильма должны быть подчинены творческим задачам, должны обеспечивать условия для создания больших идейно-художественных ценностей.

Когда Г. Бритиков говорит о недопустимости режиссерского произвола в организации производства, я не могу с ним не согласиться. Произвол недопустим, высокая требовательность режиссера к себе и своим сотрудникам необходима. Но и планирование не самоцель, а средство наилучшей организации творческой деятельности. Если мы так будем смотреть на планирование, то всегда найдем возможность довести любой фильм до желаемого завершения. А если к тому же изменим систему финансирования и кредитования, дадим побольше прав руководителям студий и съемочных групп,— то, наверное, найдем много возможностей для совершенствования кинопроизводства.

Итак, все участники разговора согласились с тем, что организация творческого процесса на студии требует новых, более совершенных форм, обеспечивающих повышение идейно-творческого уровня киноискусства. Необходимо сделать так, чтобы режиссер имел возможность проверить, требовательно оценить, улучшить свою работу. А для этого и директор студии должен располагать бóльшими правами и возможностями, большей свободой действий.

Это в интересах творческого расцвета советской кинематографии.

К Декаде украинской литературы и искусства в Москве

Литература и искусство Украины снова держат творческий отчет перед широкими массами читателей, слушателей, зрителей в столице нашей Родины—Москве.

Отличительной особенностью Декады литературы и искусства Советской Украины, проводимой в этом году, является широкое участие в ней кинематографии. Все киностудии республики представляют на смотр свои работы — новые художественные, документальные, научно-популярные фильмы, самые разнообразные по тематике и по жанрам.

Приветствуя участников декады, мы от души желаем им новых творческих успехов, побед в создании произведений, достойных нашего великого времени.

На этой и последующих страницах—кадры из новых фильмов украинских кинематографистов.



«ВСЕГДА С НАРОДОМ»



«КРЕПОСТЬ НА КОЛЕСАХ»



«ОЛЕКСА ДОВБУШ»



«НАСЛЕДНИКИ»



«ИМ БЫЛО ДЕВЯТНАДЦАТЬ»

«ВОЗВРАЩЕНИЕ»







«СТРОИТ МОЛОДЁЖЬ»



«ГОРОД ШАХТЁРСКОЙ СЛАВЫ»



«ОБ ЭТОМ СПОРЯТ В МИРЕ»



«ТЕПЛО РОДНОГО ДОМА»

Д. Писаревский

Этапы большого пути

Украинское кино прошло большой и славный путь развития. Возникнув в огне боев гражданской войны, с первых своих шагов оно стало верным оружием партии в воспитании и сплочении трудящихся масс, в борьбе за утверждение Советской власти на Украине.

Годы восстановления и мирного строительства были отмечены бурным развитием киноискусства республики. Одесская и Ялтинская, а затем и Киевская студии в период немого кино давали значительную долю кинопродукции страны. На Украине выросли замечательные творческие кадры, были созданы интереснейшие, новаторские для своего времени произведения. Еще большего расцвета достигло украинское кино в тридцатые годы. «Земля», «Щорс», «Богдан Хмельницкий», «Всадники», «Трактористы», «Большая жизнь» и многие другие фильмы о современности, о битвах за революцию, о героической истории украинского народа свидетельствовали о художественном росте, идейной зрелости украинского кино, о его неуклонном развитии по пути социалистического реализма.

Последующий период — годы Великой Отечественной войны, послевоенного восстановления разрушенных оккупантами киностудий, наконец, нынешний этап развития кинематографии республики, добившейся второго места в стране по выпуску фильмов,— отмечены значительными, привлекающими к себе пристальное внимание явлениями и творческими процессами.

Весь более чем сорокалетний путь украинского кино являет собой одну из ярчайших страниц летописи борьбы советского народа за построение новой, социалистической художественной культуры. История украинского киноискусства насыщена интересными творческими исканиями, неустанной борьбой с чуждыми советскому искусству тенденциями и буржуазными влияниями, борьбой за реализм, за укрепление связей кино с жизнью народа, за его высокую коммунистическую идейность и художественное мастерство. Изучение и обобщение всех этих фактов уже давно стали насущной необходимостью.

Задача научной разработки истории украинского кино имеет значение, выходящее далеко за пределы республики. Выявление черт национального своеобразия киноискусства, характерных для Украины особенностей художественного процесса, освещение проблемы творческих взаимосвязей с русским кино, с кинематографией других братских народов, наконец, подробный, всесторонний анализ того творческого вклада, который внесла Украина в развитие многонационального советского киноискусства,— все эти вопросы настоятельно выдвигаются жизнью, особенно на нынешнем этапе развития художественной практики. Именно сейчас, когда идет процесс бурного роста киноискусства союзных республик, изучение исторического опыта одного из старших, наиболее сильных отрядов советской кинематографии имеет огромное значение.

За последние годы наша искусствоведческая наука в области кино обогатилась. Завершено написание трех томов «Очерков истории советского кино», подготовленных Институтом истории искусств Академии наук СССР, опубликован ряд исторических обзоров, сборников, статей, монографий, посвященных киноискусству Армении, Грузии, Азербайджана, Казахстана и некоторых других республик. Начата подготовительная работа по созданию многотомной фундаментальной «Истории киноискусства народов СССР». В решение этой задачи включились искусствоведы всех союзных республик.

Все это обусловило тот большой интерес, с которым было встречено научной и творческой общественностью опубликование трех томов очерков украинского киноискусства*, подготовленных Институтом искусствоведения, фольклора и этнографии Академии наук УССР.

Скажем сразу: коллективный труд украинских историков кино во многом не обманул наших ожиданий. Их очерки — серьезная, полезная и в целом интересная работа.

* «Украинское советское киноискусство» (на украинском языке), том I (1917—1929), том II (1930—1941), том III (1941—1954), изд. АН УССР, Киев, 1959.

Очерки еще не переведены на русский язык, поэтому необходимо хотя бы вкратце охарактеризовать их содержание.

В первом томе (автор И. С. Корниенко) приводятся данные о предыстории украинского кино, о социально-исторических условиях периода его возникновения. Автор анализирует кинопродукцию периода гражданской войны—украинскую кинохронику, агитационные и культурно-просветительные фильмы, первые экранизации литературных произведений. Большая глава посвящена борьбе за реализм в украинском кино середины и конца двадцатых годов. В ней охвачен широкий круг фактов и явлений борьбы с формалистическими и натуралистическими тенденциями, за освоение реалистических традиций украинской литературы и театра, разобраны фильмы И. Кавалеридзе, Д. Вертова и других мастеров, освещена работа в украинском кино В. Маяковского. Очерки заканчиваются характеристикой творческих успехов украинского кино к концу немого периода: освещаются первые работы А. Довженко, дается подробный анализ его «Арсенала», разбираются наиболее значительные произведения других художников («Два дня», «Ночной извозчик»).

Второй том, написанный А. Е. Жуковой и Г. В. Журовым, посвящен периоду тридцатых годов — фильмам о современности, историко-революционным картинам, решению исторической темы в украинском киноискусстве. Авторы подробно останавливаются на картинах А. Довженко — «Земля» и «Иван», разбирают фильмы «Богатая невеста» и «Трактористы», «Макар Нечай», «Я люблю», «Большая жизнь» (1-я серия), «Танкер «Дербент», «Ветер с востока»; критически рассматривают ряд картин («Строгий юноша» и др.); касаются также произведений документального кино.

В основу главы «Историко-революционные фильмы» положен подробный анализ «Всадников» И. Савченко и «Щорса» А. Довженко. В главе о фильмах, посвященных историческому прошлому украинского народа, большое место отводится рассмотрению «Прометея» И. Кавалеридзе и лучшего украинского исторического фильма «Богдан Хмельницкий» И. Савченко.

Касаясь проблемы экранизации русской и украинской классики, авторы прослеживают связь киноискусства с фольклором, с литературными и музыкальными традициями украинской культуры, анализируют обширный материал о воплощении в кино произведений Гоголя и Шевченко.

Автор третьего тома А. А. Ромицин, представляя все картины, снятые украинскими кинематографистами в годы войны, особенно подробно рассматривает «Радугу» и «Непокоренных».

Среди фильмов, выпущенных в послевоенные годы, наиболее внимательно он останавливается на картинах «Подвиг разведчика», «Третий удар», «Тарас Шевченко», «Тревожная молодость».

Рассмотрение истории украинского кино доведено в очерках до 1954 года. В кратком послесловии автор касается некоторых фильмов последующих двух лет.

По широте охвата исторического материала, уровню искусствоведческого анализа, теоретическим обобщениям отдельные тома очерков неравноценны.

Автору первого тома не всюду удалось преодолеть трудности, связанные с отсутствием многих фильмов тех времен; при анализе произведений часто на первый план им выдвигаются общесоциологические рассуждения. Второй том более интересен с точки зрения глубины анализа произведений киноискусства. В самом приближенном к нашей современности, третьем томе объективный анализ художественных явлений не всегда сопровождается раскрытием причин, приведших к творческим срывам, о чем мы скажем ниже. Но вместе с тем очерки отмечены рядом неоспоримых достоинств с точки зрения как богатства собранного в них исторического материала, так и принципов его анализа, позволивших прийти к верным оценкам и выводам.

Трехтомник «Украинское советское киноискусство» явился ценным дополнением к ранее изданным «Очеркам истории советского кино». Он не только расширяет на материале республики общую картину развития советского киноискусства, вводит в научный обиход новые факты, конкретизирует ранее выдвинутые положения, но и во многом уточняет их, а нередко заставляет пересмотреть недостаточно обоснованные в прошлом оценки и суждения.

По своему построению украинский трехтомник немногим отличается от «Очерков истории советского кино». В нем взят тот же принцип группировки материала по тематическому признаку — принцип, известные удобства которого, на наш взгляд, не искупают его серьезнейших недостатков. При такой композиции произведения одного мастера нередко оказываются оторванными друг от друга, разложенными по разным «тематическим полочкам». Это затрудняет анализ художественного процесса в его целостности, когда главным и определяющим является не соотношение отдельных тематических направлений, а возникновение, становление, противоборство или взаимовлияние творческих тенденций, процесс художественных поисков, определяющих поступательное развитие кино как искусства.

«Тематический» принцип группировки материала украинских очерков не позволяет читателю с доста-

точной полнотой и четкостью представить себе, скажем, эволюцию творческого пути А. Довженко: его фильмы тридцатых годов рассматриваются в разных главах второго тома. В чем, например, «Аэроград» явился шагом вперед по сравнению с «Иваном», как этот фильм подготавливал переход к новому этапу творчества художника, ознаменовавшемуся появлением «Щорса»,— остается невыясненным. Подобных упреков может быть сделано немало. И здесь создатели украинского трехтомника разделяют судьбу авторов «Очерков истории советского кино», где тоже встречаются подобные разрывы, где творчество, например, А. Зархи и И. Хейфица в угоду тематическому принципу сперва характеризуется «Членом правительства», а потом «Депутатом Балтики»...

Думается, что в дальнейшем при научной разработке истории киноискусства следует отказаться от «прокрустова ложа» тематической группировки материала, сковывающего рассмотрение художественных явлений. Но это пожелание на будущее. Возвращаясь же к рецензируемым очеркам, нужно отметить, что их авторы в пределах избранного ими композиционного принципа подчас ценой возвратов, напоминаний, повторов все же стремятся дать представление об основных чертах художественного процесса. Они сосредоточивают свое внимание на творческих проблемах, рассматривая развитие кино на фоне социальных, политических и культурных событий жизни страны и республики, показывая организующую и вдохновляющую роль партии в строительстве искусства. В центре их исследования — художественные поиски мастеров киноискусства, сложное переплетение различных творческих устремлений и тенденций, борьба между ними, связи украинского кино с национальными художественными традициями, со смежными искусствами, с русской кинематографией. От первых, буквально младенческих шагов художественной кинематографии республики они прослеживают ее путь к освоению новой, революционной тематики, к обогащению творческих средств, к полноценному воплощению на экране образа человека. И не случайно в их работе такое большое место заняли вопросы борьбы с формалистическими и натуралистическими тенденциями, со схематизмом и иллюстративностью, с идейно чуждыми влияниями, мешающими становлению искусства социалистического реализма.

Неуклонный процесс идейного и художественного роста украинского кино отнюдь не предстает в очерках ровной, спокойной восходящей линией. Чувство законной гордости, с которым авторы повествуют об успехах, о том месте, которое занял творческий отряд украинских кинематографистов в дружной семье нашей многонациональной кинематографии, о том большом вкладе, который внесли лучшие украинские фильмы в социалистическую художественную культуру, отнюдь не заслоняет от них трудностей роста, горечи ошибок и творческих поражений. Очерки дают картину развития киноискусства республики в ее сложности и жизненной противоречивости — в этом сильная сторона данного исторического исследования.

Ценность очерков, как мы уже отмечали, и в том, что авторы на основе тщательного изучения фильмов, архивных документов, высказываний партийной печати и кинокритики, воспоминаний старейших работников украинской кинематографии значительно расширяют круг исторического материала, вводят в научный обиход новые факты. Так, например, большой интерес представляют приведенные в первом томе данные об участии в создании кинопроизводства на Украине политотделов Красной Армии. Кино в республике зарождалось в период ожесточенных боев гражданской войны, и армия непосредственно и оперативно ставила агитационные средства кино на свое вооружение. Политотдел находившейся в Одессе 41-й дивизии реквизировал частное киноателье, организовав съемки короткометражных агитационных фильмов на темы борьбы с интервентами и контрреволюцией. Политотделы соединений Красной Армии в Киеве и Одессе вместе с Всеукраинским кинокомитетом выпустили свыше 30 агитационных фильмов и киноплакатов.

Советское кино на Украине, так же как в РСФСР, начиналось с хроники. В очерках приведены интересные сведения о тематике первых хроникальных фильмов, о массовом их показе на площадях и улицах городов, в агитпоездах. Публикуемые документы и свидетельства воссоздают атмосферу незабываемых лет гражданской войны. В них показана теснейшая связь, установившаяся с первых же шагов между украинским и русским кино. Операторы Московского, Петроградского кинокомитетов участвовали в киносъемках на Украине. Многие мастера русского дореволюционного кино прочно связали свою судьбу с молодой украинской кинематографией. Снятые на Украине агитационные фильмы, такие, как «Мир хижинам — война дворцам», «Красноармеец, кто твой враг?», «Все для фронта!» и многие другие, широко демонстрировались по всей стране. Украинские кинематографисты принимали участие во всероссийских киноконкурсах. В период острого пленочного голода Харьковский кинокомитет посылает в Москву 5000 метров пленки (половину своего запаса) для печатания боевых агитационных фильмов.

Страницы очерков насыщены многими значительными и впервые вошедшими в историческое иссле-

дование фактами, связанными и с последующими этапами развития украинского кино. Так, ценные данные приводятся о формах партийного руководства кинематографией республики: о партийных совещаниях по вопросам кино, о совещаниях по тематическому планированию, о работе созданной после XIII съезда ВКП(б) специальной кинокомиссии, в которую вошли представители агитпропа ЦК КП(б)У, Наркомпроса, профсоюзных и кинематографических организаций.

Интересные сведения содержатся в очерках об организации кинообразования на Украине, о работе киносбщественности, о развитии кинотеории и критики. С большим вниманием читаем мы выдержки из работ М. Бажана, А. Корнейчука, Ю. Яновского и других деятелей украинской культуры, принимавших активное участие в строительстве молодого киноискусства.

Новые факты, приводимые в очерках, значительно расширяют наше представление о кинопродукции республики. Чтобы показать, как были подготовлены лучшие произведения украинского кино, авторы включают в рассмотрение широкий круг фильмов, многие из которых не только не вошли в общие очерки истории советского кино, но даже не были упомянуты. Между тем некоторые из них, например «Колиевщина», «Свет с востока» и др., представляют интерес не только для Украины, но и для всего советского киноискусства.

Число включенных в очерки фильмов на первый взгляд может показаться излишне широким. Авторы касаются большинства (а по некоторым периодам буквально всех) картин, созданных в республике. Среди них немало фильмов второстепенных, казалось бы, не заслуживающих внимания. Но авторы нашли соответствующий объем и место таким произведениям. Они избежали опасности уподобить свой труд сборнику рецензий. Их интересует не общая оценка того или иного фильма, а те его черты, которые отражали существенные тенденции художественного процесса, способствовали обогащению художественных средств кино, развитию кинодраматургии. Внимательно, буквально по крупицам выявляют они интересный и поучительный творческий опыт. В одних случаях это яркий актерский образ, в других — находка режиссера, оператора, художника, в третьих — типичный для данного периода стилистический прием, иногда это ошибка, заблуждение, дань кинематографической моде и т. д. Казалось бы, давно предан забвению далеко не сильный в художественном отношении фильм «Микола Джеря». Но в нем был интересный подход сценариста М. Бажана к экранизации классической повести, замечательно исполнил заглавную роль А. Бучма. И авторы оттеняют эти черты, сыгравшие положительную роль в развитии украинской кинодраматургии и реалистического актерского мастерства. Приводя примеры малоизвестных и не описанных в киноведческой литературе фильмов («Черные дни», «Фата Моргана», «Макар Нечай» и другие), они подчеркивают интересное в сценарных решениях, в работе операторов, художников, отмечают даже такие «частности», как удачные опыты комбинированных съемок. Все это помогает воссоздать картину художественного процесса, показать, что лучшие в своей целостности произведения украинского кино возникали далеко не на пустом месте.

В скрупулезном рассмотрении фактов художественной практики главным для авторов было проследить линию развития реалистического мастерства. В этом большое современное значение очерков, их вклад в решение основной задачи, стоящей перед украинской кинематографией сегодня.

Значительный интерес представляют новые материалы, связанные с творческими биографиями мастеров.

Хотя за последние годы вышло несколько работ об Александре Довженко, наше киноведение еще продолжает оставаться в большом долгу перед великим художником. Авторы приводят ряд неизвестных ранее фактов из его биографии: воспоминания С. Турчика о периоде учебы Довженко в двадцатых годах, о создании им студенческой коммуны, о том, как было написано письмо Пилсудскому, напоминающее послание запорожцев турецкому султану.

Подробно разобраны первые шаги Довженко в кино. Анализ стилистики «Сумки дипкурьера» дополняется воспоминаниями Ю. Яновского о съемках этого фильма. Приводятся материалы о поездке Довженко в Чехословакию, высказывания пражского журнала «Studio» об украинском кино. Очень ценными для характеристики работы Довженко с актерами являются воспоминания А. Бучмы и С. Шкурата. Кроме этих привлекающих внимание фактов интересно поставлены вопросы о народных истоках творчества художника, о его идейном росте.

Интересны материалы и о других известных украинских мастерах кино — Игоре Савченко, Данииле Демуцком, Амвросии Бучме и др. Но важно не только это — очерки расширяют наше представление о творческих кадрах украинского кино. Анализ фильмов «Ливень», «Перекоп», «Штурмовые ночи», «Прометей», «Колиевщина», ряда экранизаций украинской и русской классики дает целостную картину творчества Ивана Кавалеридзе. Этот режиссер, о котором в нашей киноведческой литературе было сказано очень немного (и то главным образом в связи с его ошибками), предстает очень интересной в творческом отношении фигурой. Авторы прослеживают, как он — скульптор по специальности, —

став режиссером и драматургом, принес в кино свой изобразительный стиль, свое в чем-то родственное Довженко поэтическое вйдение жизни. Творческие поиски Кавалеридзе в области эпического жанра, его своеобразный монтаж, мастерство владения кинематографической деталью обогатили образный язык кино. И несмотря на то, что эти поиски сопровождались просчетами и творческими поражениями, они в целом внесли положительный вклад в развитие кинематографической культуры.

Страницы очерков знакомят нас с творчеством кинодраматурга С. Лазурина, режиссеров Г. Стабового, А. Кордюма, с работами известных актеров М. Заньковецкой, А. Бучмы, Н. Ужвий, С. Шкурата, М. Надемского, С. Свашенко и многих других.

«Представляя» их читателям, авторы в ряде случаев приводят краткие биографические сведения о них, характеризуют их путь до прихода в кино — это ценно. Жаль только, что этот принцип не всюду выдержан. По непонятным причинам авторы обошли его, рассказывая о творчестве выросшего в Харьковском кинорабмоле Л. Лукова, о крупнейшем украинском режиссере И. Савченко и некоторых других.

Переходя к важнейшей стороне очерков — описанию приведенных в них фильмов, нужно отметить высокий уровень искусствоведческого анализа многих из них.

Наиболее подробно и творчески интересно разобраны «Земля», «Богдан Хмельницкий», «Всадники», «Щорс», «Радуга», «Тарас Шевченко». Анализируя эти произведения, авторы нередко открывают новые, еще не отмеченные в нашей киноведческой литературе художественные особенности произведений. Важна и последовательно проведенная ими установка: анализ идейного замысла, содержания фильмов сочетать с подробным рассмотрением их художественной формы.

В очерках содержится немало тонких и верных наблюдений над драматургическим строем картин, стилистикой режиссерских решений, актерским воплощением образов.

Подробный, буквально покадровый разбор многих сцен «Всадников» или «Радуги», игры И. Замычковского в «Двух днях», Б. Чиркова в «Александре Пархоменко» и многие другие примеры свидетельствуют о глубоком и вдумчивом исследовании авторами художественной ткани произведений.

Большое внимание уделено в трехтомнике изобразительной культуре фильмов. Профессионально и убедительно анализируют авторы операторское мастерство, скрупулезно задерживаясь на разборе композиционного построения, освещения, способов съемки отдельных кадров. Мы ощущаем особенности творческого почерка операторов Д. Демуцкого, Ю. Екельчика и других. Несколько более обще освещается работа художников. Наиболее серьезные упреки вызывает разбор музыки. Здесь в ряде случаев дальше общих слов об ее эмоциональном соответствии характеру тех или иных сцен авторы не идут. Это еще раз подтверждает мысль о необходимости привлечения к подобным работам специалистов-музыковедов.

Достоинства анализа кинематографического мастерства обусловлены прежде всего творческим подходом исследователей к разбираемым явлениям. Здесь следует коснуться некоторых, на наш взгляд, верных и плодотворных методологических позиций.

Характеризуя наиболее значительные произведения, авторы стремятся не только показать достигнутый результат — готовый фильм, но и раскрыть важнейшие моменты истории его создания. Прослеживая изменения, которые претерпевал в ходе работы сценарий «Трактористы», сопоставляя с литературным первоисточником сценарий и фильм «Танкер «Дербент», описывая изменения в режиссерских замыслах фильмов «Александр Пархоменко», «Как закалялась сталь» и других, они открывают читателям существенные стороны творческого процесса. Это позволяет не только лучше понять и оценить картины, но и увидеть направление и ход творческих поисков, характерных для того или иного этапа развития киноискусства.

Возникновение некоторых произведений или даже отдельных художественных решений рассматривается в трехтомнике на фоне событий идейной и творческой жизни страны, республики. При этом авторы стремятся выявить общность идейно-творческих принципов советских художников, проследить их деятельность в широких социальных и культурно-исторических связях.

Анализируя сценарий и постановку фильма «Богдан Хмельницкий», авторы указывают не только на художественное претворение в нем творческого опыта «Петра Первого», «Александра Невского» и других лучших советских исторических фильмов, но и широко прослеживают традиции украинской литературы, театра, живописи в решении темы освободительной войны 1648—1654 годов и воссоединения Украины с Россией. Включение в круг исследования пьес М. Старицкого, И. Франко, произведений современных украинских писателей П. Тычины, М. Рыльского, М. Бажана, Н. Рыбака и других позволяет оценить как влияние художественных традиций, так и новаторство в сценарии А. Корнейчука и режиссерском воплощении фильма Игорем Савченко.

В описании фильма «Непокоренные» значительный интерес представляет разбор традиций, связанных с

решением этой темы в советской литературе предвоенных и военных лет, и в частности в ранних литературных произведениях автора сценария Б. Горбатова.

Фильм «Голубые дороги» авторы рассматривают в плане трактовки темы подвига в советском украинском искусстве, проводят параллели с поэмами П. Тычины и А. Малышко. Все это позволяет глубже понять замыслы художников кино.

Такая обстоятельность исследования является положительной стороной очерков. Подчеркивая это, нельзя обойти некоторые вызывающие недоумение пробелы. В разборе фильма «Звенигора» авторы не сочли нужным назвать сценаристов, хотя ошибкам сценария посвящено немало строк. Подробно останавливаясь на работе А. Довженко над «Щорсом», они опустили факты, связанные с возникновением в творчестве художника этой темы об «украинском Чапаеве». Спрашивается, почему? Ведь эти факты широкоизвестны, они вошли в историю и литературу о кино. Кстати сказать, они приведены в монографии об Александре Довженко, опубликованной Р. Юреневым в том же, что и очерки, 1959 году.

Думается, что в данном случае «фигура умолчания» ничем не оправдана.

Но вернемся к разбору очерков.

В оценке достоинств и недостатков фильмов авторы придерживаются верного принципа — судят о картинах с точки зрения задач и уровня развития искусства того времени, когда было создано произведение. Такой подход к фактам художественной практики позволяет избежать довольно распространенных в нашем киноведении ошибок.

Конкретно-исторический подход к анализу фильмов дает основание пересмотреть ряд утвердившихся в киноведении взглядов. В этом смысле характерен хотя бы пример с оценкой одного из ранних украинских фильмов «Укразия». В «Очерках истории советского киноискусства» он, будучи рассмотренным с позиций сегодняшнего дня, оценен крайне отрицательно. Нам думается, что авторы украинских очерков, сопоставляя фильм с картинами приключенческого жанра начала двадцатых годов, подробно и доказательно раскрывая его положительный вклад в развитие искусства того времени, более правы.

Опираясь на изучение киноматериала, на факты и документы, связанные с развитием художественной культуры республики, авторы в ряде случаев не соглашаются с ранее высказанными в киноведческой литературе оценками, оспаривают недостаточно обоснованные суждения кинокритики, утверждают свою точку зрения. Это относится и к частным вопросам. Так, например, они не согласны с критической оценкой М. Шагинян исторической концепции фильма «Тарас Шевченко». В этом споре, защищая фильм, авторы очерков приводят убедительные аргументы. В других случаях (например, в связи с фильмом «Партизаны в степях Украины») они указывают на неправомерность восторгов, высказанных в свое время критикой. Стремление сказать свое слово относится и к более существенным для истории отечественного киноискусства вопросам. Очерки доказательно снимают обвинения в политической ошибочности фильма «Кармелюк», восстанавливают объективные оценки картины «Прометей» и ряда других произведений украинского кино. Мы подчеркиваем — о б ъ е к т и в н ы е о ц е н к и, ибо они основаны на анализе фильмов и сопутствующих их появлению исторических фактов и событий.

В своем исследовании авторы далеки от либерального отношения к ошибкам, промахам, заблуждениям. Их труд проникнут суровой критикой недостатков, воинственным, непримиримым отношением к тенденциям формализма и натурализма в киноискусстве, к проявлениям буржуазно-националистической идеологии, многоликим формам ремесленничества и халтуры. Они не замалчивают недостатков, а анализируют ошибки и творческие неудачи мастеров, борясь за генеральную линию развития украинского кино — линию реализма и народности.

Красной нитью через все исследование проходит мысль о неразрывной творческой связи украинского кино с русской кинематографией. На каждом историческом этапе мы находим примеры, подтверждающие крепость и плодотворность этой связи. С чувством глубокой благодарности и уважения вспоминают авторы о роли ветеранов русского кино В. Гардина, П. Чардынина, Б. Завелева, Е. Славинского, С. Козловского, П. Инсарова, Н. Панова и других в развитии украинской кинематографии.

Очерки дают развернутую характеристику работы в украинском кино И. Пырьева, М. Донского, Б. Барнета и многих других мастеров. Авторы подробно останавливаются на совместных постановках фильмов, когда, например, над созданием украинских кинокомедий совместно с киевлянами работали И. Пырьев, Е. Помещиков, И. Дунаевский, В. Лебедев-Кумач, братья Покрасс, М. Ладынина, Н. Крючков, Б. Андреев, П. Алейников, С. Каюков, Ф. Курихин, И. Любезнов и другие, когда в создании «Аэрограда» А. Довженко приняли участие Э. Тиссэ, М. Гиндин, Н. Смирнов, А. Уткин, Д. Кабалевский, русские и украинские актеры. Эти и многие другие примеры глубоко раскрывают творческое содружество русского и украинского кино.

Однако в трехтомнике не нашла никакого отражения тема связи с другими отрядами многонациональной советской кинематографии. Кроме беглого упоминания о том, что в период эвакуации украи-

ские фильмы ставились на Ташкентской и Ашхабадской студиях, об этой важной проблеме в очерках нет ни слова. Между тем украинские мастера учились на опыте не только русской кинематографии. В творчестве Стабового, Кордюма, Тасина можно проследить влияние картин Амо Бек-Назарова, в творчестве Кавалеридзе и Савченко — фильмов Шенгелая и т. д. Точно так же произведения украинских мастеров оказали большое влияние на киноискусство других республик. То, что эта тема не затронута, не только обедняет исследование, но и является методологическим просчетом, так как многие процессы становления киноискусства были общими для ряда союзных республик и метод сравнительного изучения дал бы возможность более глубоко раскрыть закономерности развития украинского кино, его место в братской семье многонациональной советской кинематографии.

К недостаткам очерков следует отнести и то, что кое-где в суждениях авторов проскальзывает приверженность к устаревшим оценкам и представлениям. История и теория кино не стоят на месте, они обогащаются новыми фактами и выводами. И в трехтомнике есть немало мест, позволяющих по-новому взглянуть на художественные явления. Однако в некоторых пунктах исследования авторы идут в фарватере устаревших взглядов. Анахронизмом выглядят в первом томе (стр. 87) упоминания о художественном направлении так называемых «традиционалистов». Повторением давно отвергнутых взглядов звучит в том же томе «критика» «Броненосца «Потемкина». Автор пишет о «серьезных недостатках» фильма — отсутствии в нем индивидуального героя и актера. Такие суждения не раз раздавались в критической литературе изрядной давности. Конечно, можно не соглашаться с позднейшими исследованиями, доказавшими несостоятельность такого упрощенного взгляда на поэтику «Броненосца», но, возвращаясь к старой точке зрения, нужно выдвинуть новые аргументы и доказательства ее правоты. Без этого подобные утверждения выглядят некритическим повторением прошлых ошибок нашего киноведения. Несколько упрощенно, односторонне трактуется вопрос о влиянии на развитие киноискусства Льва Кулешова, Дзиги Вертова и так называемых левых течений. Автор, нередко впадая в «проработочный» тон, подчеркивает только негативную роль их творческих исканий и экспериментов.

Далеко не со всем можно согласиться в части конкретного анализа и оценок фильмов. Так, например, авторы второго тома явно недооценили художественные достоинства одного из лучших произведений о жизни рабочего класса — первой серии дилогии «Большая жизнь». Упреки создателям картины в недостаточном знании жизни, в эмпиризме и т. д. (стр. 99) неосновательны, да к тому же они не вяжутся с приведенными на следующей странице утверждениями о том, что этот фильм был шагом вперед по пути искусства социалистического реализма.

Мы не будем множить примеры конкретных оценок фильмов, которые представляются нам спорными. Гораздо важнее остановиться на некоторых более общих и имеющих принципиальное значение вопросах.

Думается, что «смягчение» авторами спора, возникшего вокруг довженковской «Земли» и особенно «Ивана» (в очерках даже не упомянуто о дискуссии по фильмам «Иван» и «Встречный»), отнюдь не служит делу возвеличивания художника. Ни он сам, ни его фильмы не нуждаются в подобной «защите».

Чрезвычайно спорной представляется нам попытка автора III тома объяснить распространение жанра киноповести возросшей активностью характера советского человека. И уж совсем ненужной и запоздалой выглядит попытка теоретически обосновать и утвердить жанр таких фильмов, как «Клятва», «Падение Берлина», «Третий удар». Этот жанр автор считает «передовой художественной формой, наиболее полно отвечавшей общественным потребностям образного отражения действительности» (стр. 118). Утверждение более чем странное, а главное, опровергнутое всей дальнейшей практикой развития киноискусства: этот жанр умер вместе с породившими его условиями периода культа личности.

В последнем разделе III тома очерков, где рассматривается продукция девяти послевоенных лет (1946—1954) — периода, когда в украинской кинематографии явственно проявились тревожные явления,— автор касается многих острых и больных вопросов. Он пишет о влиянии на киноискусство культа личности, о порочной установке на сдерживание развития фильмопроизводства, об одностороннем увлечении исторической тематикой, о ряде художественных пороков — иллюстративности и схематизме, внешней помпезности и сусальности, дурной литературщине, «театральщине» и т. д.

Анализ фильмов этого времени достаточно критичен и справедлив. Отметив большие художественные достижения таких фильмов, как «Тарас Шевченко» и «Подвиг разведчика», воздав должное кинематографическому мастерству И. Савченко в «Третьем ударе», верно отметив художественную свежесть и остроту «Тревожной молодости», автор справедливо приходит к выводу, что только эти четыре произведения достойно представляют художественную кинематографию Украины тех лет.

Критический анализ остальных восемнадцати фильмов, несмотря на встречавшиеся в них удачи, создает в целом печальную картину. «В дальнем плавании» и «Центр нападения»,— пишет автор,— не отвечали требованиям послевоенной перестройки кино»; «значительными творческими просчетами были отмечены «Щедрое лето» и «В мирные дни»; «не принадлежат к художественным достижениям и «Неразлучные друзья», «Команда с нашей улицы»; «обеднены образы современников в «Судьбе Марины» и «Командире корабля»; «надуман и безвкусен фильм «Богатырь» идет в Марто»... Все это дает автору право утверждать, что «общий художественный уровень этих фильмов даже при наиболее доброжелательной оценке нельзя признать удовлетворительным» (стр. 192). Этот вывод еще в большей мере относится к фильмам-экранизациям («Земля», «Максимка», «Назар Стодоля», «Лымеривна») и к пяти осуществленным за этот период фильмам-спектаклям. Автор отмечает в них пренебрежение кинематографическими средствами выразительности, увлечение литературной повествовательностью, привнесение в кино приемов дешевой театральщины, обращает внимание на тенденции чисто внешнего решения образов, увлечение декоративной пышностью постановок, иллюстративным использованием музыки, «живописным натурализмом» цветовых решений и т. д.

В анализе всех этих явлений ощущается взволнованность, тревога по поводу отступления от завоеванных позиций, отступления, которое затормозило развитие киноискусства и до сих пор еще окончательно не преодолено. Здесь следует, однако, сказать о недостаточно активной, на наш взгляд, позиции автора. Историческое исследование только тогда может приобрести силу активного воздействия на практику, когда оно не только указывает на просчеты и ошибки, но и помогает художникам осмыслить и преодолеть их. Киноискусство развивается не имманентно. Вызвавшие тревогу явления возникли в связи с целым рядом обусловивших их обстоятельств. И если не попытаться поглубже разобраться в них, трудно ответить на вопрос, почему именно кино на этом этапе так резко отстало в своем художественном развитии от литературы, живописи и других искусств. Здесь не следует уходить от острых вопросов. А именно это мы видим в ряде мест очерка. Характеризуя, например, вред, нанесенный украинскому кино политикой «малокартинья», автор приводит по «Литературной газете» цифры сокращения выпуска фильмов в стране. Однако, пишет он, «в чем заключалась причина такого ненормального положения, «Литературная газета» прямого ответа не давала». Не дает этого ответа и автор, хотя порочность установки, проводившейся бывшим Министерством кинематографии, можно было бы раскрыть на конкретных примерах, показав, как в эти годы перекраивались планы украинских студий, какие темы, сценарии, фильмы исключались из производства и т. д.

Трудно объяснить многие творческие недостатки украинских фильмов, обходя практические вопросы, связанные с уровнем художественного руководства студиями, отношением к творческим кадрам (ведь не случайно с Киевской студии ушли Л. Луков, М. Донской, А. Алов и В. Наумов и другие интересные режиссеры). Живучесть ошибочных тенденций объясняется еще и терпимостью к художественным недостаткам, а подчас и попытками «теоретически» их оправдать ссылками на традиции украинской культуры (так, некоторые теоретики защищали театральность как якобы национальную специфику украинского кино). Часто дезориентирует практиков и наша критика, не привлекающая их внимания к проблемам кинематографического мастерства.

Пытаясь объяснить создавшееся в украинском кино положение, следовало бы остановиться на подобных вопросах, подробно рассмотреть их. Автору подчас не хватает остроты критических суждений. А то, что в послесловии он утверждает, что «Иван Франко» явился режиссерским успехом или что ростом профессиональной зрелости отмечена «Педагогическая поэма»,— настораживает. Здесь невольно хочется напомнить высказанную им же верную мысль: «... Честное научное отношение к истории обязывает брать ее факты такими, какими они были и есть. Субъективный метод, основанный на освещении явлений прошлого, давно себя дискредитировал. Историки советского искусства и культуры на собственном опыте неоднократно убеждались, к каким печальным результатам приводит неверное освещение исторического процесса — замалчивание одного, односторонняя переоценка другого, несамостоятельный, догматический взгляд на третье...»

Следует остановиться и на том, как освещаются в очерках проблемы национального своеобразия кино, соотношения национального и интернационального в нашем искусстве.

В первом томе они почти не затронуты. Во втором и третьем томах содержатся интересные мысли о связи киноискусства с прогрессивными культурно-художественными традициями, с народным творчеством. «В украинском киноискусстве,— пишут авторы,— фольклор часто лежит в самой основе произведения, является одним из источников, которые оживляют его идейное содержание. Блеск золотых зерен фольклора можно заметить

почти во всех лучших украинских художественных фильмах. Яркость, многоцветность стиля, простота и общедоступность, образная структура, связанная с особенностями художественного мышления народа, огромная широта обобщений, своеобразный юмор, тонкость чувства, исполненная блеска фантазия, реалистическая гипербола, богатство языка — вот те черты украинского кино, которые в значительной мере берут свое начало в народном творчестве» (том II, стр. 184). Аргументируя это положение рядом примеров, авторы раскрывают одну из особенностей украинского кино, которое в значительно большей мере, чем, скажем, русское, связано с фольклором.

В очерках верно критикуются проявления внешнего этнографизма в киноискусстве, раскрываются темы дружбы народов, которыми проникнуты лучшие украинские фильмы. Но в ряде мест суждения о национальной специфике произведений носят общий, декларативный характер, излишне выдвигаются на первый план.

Проблема национального характера, особенно характера современника, мало разработана в нашей литературе. Ведь черты свободолюбия, любви к труду, оптимизм и т. д. в равной мере свойственны и украинскому и другим советским народам. Проблему своеобразия киноискусства в этом плане нужно решать, выявляя не только особенное, но и главным образом о б щ е е в чертах характера и культуры социалистических наций. Здесь важно глубокое понимание национальных традиций, о котором говорил М. А. Суслов на встрече руководителей партии и правительства с представителями советской интеллигенции.

«Было бы неправильным считать национальной традицией только то, что отличает одну национальную культуру от другой, или только то, что связано с прошлым народа, с его историей, с тем, что отражало тягостную жизнь народа в условиях социального и национального угнетения. Надо более зорко видеть и поддерживать новые традиции, общие черты, которые складываются во взаимоотношениях советских социалистических наций в ходе коммунистического строительства. В развитии национальных культур необходимо всемерно поддерживать и развивать новое, коммунистическое, повседневно рождающееся в жизни народов нашей страны».

Дальнейшая разработка этой важнейшей проблемы является коллективной задачей киноведов всех республик.

В заключение несколько замечаний, адресованных ответственному редактору очерков М. К. Иосипенко, институту, готовившему эти книги, и издательству.

В таком большом, сложном и в целом удавшемся научном труде особенно обидными кажутся неточности, редакционные и издательские небрежности. А они встречаются и в датировке событий, и в разночтении оценок, высказанных в отдельных томах.

На стр. 84 I тома, например, выпуск фильмов «Укразия» и «Борьба гигантов» ошибочно отнесен к 1924 году, в дальнейшем изложении указаны верные даты — 1925 и 1926 годы.

О фильме «Назар Стодоля» во II томе сказано, что он выпущен в 1937 году, что он сыграл положительную роль в освоении киноискусством литературного наследия Т. Шевченко (стр. 195, 196). Об этом же фильме в III томе можно прочесть, что он был поставлен в 1936 году, что он «являл собой пример вульгарно-социологического «переосмысления» классики, в фильме все было поставлено с ног на голову» (стр. 196).

Серьезные упреки можно предъявить важнейшей научно-справочной части издания — фильмографии. Она неполна, в ней встречаются неточности. В тексте очерков, например, идет речь о фильме «Борьба гигантов» («Борьба гігантів»). В фильмографии он фигурирует под названием «Борьба велетнів». Актеры, участвовавшие в этом фильме (П. Долина, Н. Шатерникова, А. Додонова, Б. Гончаров, И. Лагутин), не названы, хотя в картинах, стоящих в фильмографии рядом, фамилии актеров приводятся. Составители фильмографии не провели необходимых «раскопок», не придерживались единой системы фильмографического описания картин, что затрудняет пользование этим необходимым научно-справочным пособием.

Издание проигрывает из-за отсутствия алфавитного указателя фильмов, именного указателя, из-за бедности иллюстративного материала, роль которого в освещении истории киноискусства исключительно важна.

Все это необходимо учесть при переиздании очерков на русском языке. А перевести и издать их нужно, чтобы сделать этот ценный и интересный труд достоянием всех творческих отрядов советского многонационального искусства.

«ПРИКЛЮЧЕНИЯ ПЕРЦА»

...Раннее утро.

Большая светлая комната редакции.

На письменном столе лежит пачка журналов «Перец», рядом — телефон и чернильный прибор с фигуркой петушка.

Зайчик солнечного луча пробежал по столу.

Петушок мгновенно ожил — вытянул шейку, замахал крыльями и начал кукарекать. Его пение заглушил резкий телефонный звонок. Петушок растерянно посмотрел на телефон, втянул шею и обиженно умолк.

Верхняя страница журнала зашевелилась и замерла, потом перевернулась, и с обложки журнала сошел Перец.

Потянувшись, он выпрямился и, еще сонный, зевая, начал делать физкультурную зарядку, но... телефон снова резко зазвонил, и Перец прильнул к слуховой трубке.

Послышался приглушенный разговор, потом что-то хлопнуло, забулькало, и тоненький голосок отчетливо произнес:

— Говорит золотая рыбка, прошу срочно приехать к нам...

Внимательно слушает Перец.

— У нас большое бедствие, нас заливают и отравляют грязными водами... Болеет и гибнет много рыб...

Перец положил телефонную трубку, быстро подбежал к стопке журналов, перелистал несколько страниц, и оттуда выскочила собачка Грайко.

...На улице у самых дверей, где прикреплена вывеска редакции журнала, возле стены стоял оригинальной конструкции самокат. Перец и Грайко в одно мгновение вскочили на него и быстро понеслись по пустынным улицам к реке.

Вот и река, на берегу у самой воды стоит могучая верба.

Лихо подкатил к берегу самокат и остановился у самой воды.

Зашумела, забурлила вода, вся река покрылась волнами, и среди них появилась золотая рыбка.

— Все надежды на тебя, Перчик. Скорее одевайся и ныряй за мной...

Только промолвила это рыбка, как к берегу подплыли две лягушки и подали Перцу акваланг и ласты.

Перец нырнул вслед за золотой рыбкой.

...Так, в несколько сокращенном виде, выглядит начало режиссерской разработки нового художественного мультипликационного фильма под условным названием «Приключения Перца».

Этот фильм расскажет о приключениях персонажа, заимствованного из «Перца» — украинского сатирического журнала, собрата московского «Крокодила».

Зло «проперчивает» фильм нерадивых людей, загрязняющих реки и водоемы, портящих зеленые насаждения, разоблачает и бичует браконьеров флоры и фауны. Любите и берегите природу — призывает он зрителей.

Литературный сценарий «Приключения Перца» написала группа авторов редакции журнала «Перец»: Ф. Маковчук, П. Глазовой, М. Белкун. Музыку для фильма пишет композитор Оскар Сандлер. Постановку фильма осуществляют режиссеры Ирина Гурвич и Ипполит Лазарчук. Художник-постановщик — Яков Горбаченко.

Цветной двухчастевый фильм «Приключения Перца» послужит началом развития на Украине жанра художественной мультипликации.

До войны, в 1930—1936 годах, на Киевской студии существовал мультцех, который выпустил несколько художественных рисованных фильмов.

Но в последующие годы деятельность этого цеха постепенно свертывалась, все внимание было перенесено на выпуск игровых художественных фильмов. Накануне войны он влился в цех комбинированных и специальных методов съемок.

В настоящее время на одной из украинских студий — Студии научно-популярных фильмов — есть цех мультипликации. На базе цеха технической мультипликации создана группа работников художественного мультипликационного кино, постепенно она будет увеличена до ста человек.

Запущен в производство новый мультфильм под названием «Веснянка» (автор сценария В. Иванович).

В будущем году развернется строительство большой студии научно-популярных фильмов. Все изыскательные и проектные работы будут закончены в этом году. В проекте предусмотрено строительство отдельного корпуса мультцеха большой производственной мощности.

Г. АЛЕКСАНДРОВ,
директор Киевской студии научно-популярных фильмов

«ПРИКЛЮЧЕНИЯ ПЕРЦА»

«ПРИКЛЮЧЕНИЯ ПЕРЦА»

ЗРИТЕЛИ УЧАСТВУЮТ В СОЗДАНИИ ФИЛЬМА

С. Туманов, Г. Щукин

Мы учтем ваши советы, друзья!

Продолжаем следить за судьбой картины «Алешкина любовь» по сценарию Б. Метальникова (см. «Искусство кино» № 3, 7, 8).

Молодые режиссеры — выпускники режиссерских курсов при «Мосфильме» С. Туманов и Г. Щукин — прислали в редакцию письмо из экспедиции о том, как идет работа над фильмом.

Тот живой, заинтересованный отклик, который вызвал у читателей журнала сценарий Б. Метальникова «Алешкина любовь», нас не только взволновал, но и заставил еще раз о многом подумать. Некоторые письма содержат серьезный критический разбор сценария, и к нему нельзя не прислушаться, хотя есть и замечания, которые мы не можем принять (об этом уже говорилось в ответном письме Б. Метальникова).

Поскольку с момента опубликования «Алешкиной любви» в журнале «Искусство кино» работа над сценарием продолжалась, мы хотим рассказать о том, что в нем изменилось. Художественный совет нашего творческого объединения высказал ряд пожеланий. Некоторые из них совпали и с комментариями Л. Погожевой, опубликованными в журнале, и с критическими замечаниями читателей. Нам предложили внести поправки в режиссерскую разработку.

И в период дальнейшей работы над сценарием, протекавшей в тесном контакте с автором, Б. Метальников, уже при нашем участии, написал новый литературный вариант.

Не волнуйтесь, наш доброжелательный читатель Иван Панков из города Долгопрудного! Мы не переделали любовь Алешки так, «чтобы она всем нравилась», не «уронили» ее.

Но все же многое в характерах Алешки, Зинки, всех действующих лиц мы уточнили и развили, для того чтобы мысль о возвышающей силе любви стала более четкой, не вызывала неверных толкований.

Женька на работе

Из блокнота режиссера Г. Щукина



Алешка—Л. Быков

Нас заставило серьезно призадуматься то, что некоторые увидели в Алешке какого-то современного Мышкина, христосика. Нет, не таким видим мы нашего героя! Мы даже не хотим, чтобы Алеша противопоставлялся его товарищам. Не хотим мы, чтобы возвышенность духовного строя Алешки, его чувств объяснялись какой-то исключительностью, «интеллигентностью» нашего героя, а его чистота — молодостью.

Алешка (Л. Быков) у буровой не удержал тяжелую свечу. Слева — Николай (И. Савкин)



Не в этом дело. Алеша, каким мы хотим показать его в фильме, не мальчик, который пришел и научил взрослых жить и понимать красоту жизни. Это обычный молодой парень, только с более богатым душевным миром.

Поэтому мы убрали из сценария все те места, где Алеша выглядел каким-то назидательным наставником. Он по-прежнему любит музыку, чувствует ее, хотя подчас не знает фамилии композитора.

Сила Алешки не в его интеллектуальности, а в высоком строе чувств. Поэтому и основной конфликт между ним и его товарищами — их различное восприятие жизни — не хочется решать прямолинейно. Не своими декларациями Алешка «перевоспитывает» людей, а скорее своим присутствием, примером своей личности, своей любви к о с в е н н о воздействует на окружающих. И, с а м т о г о н е п о д о з р е в а я, вносит в их жизнь новое.

Мы долго искали актера на главную роль. Среди большого числа претендентов, с которыми мы встретились, были интересные, способные молодые актеры. Остановились мы в конце концов на Леониде Быкове. Л. Быков подчеркивает в характере героя волю, темперамент, настойчивость и вместе с тем находит в нем и комедийные штрихи. Например, вначале товарищи подшучивают над Алешкой. Мы хотим, чтобы вместе с ними посмеялся и зритель. Но при всей его скромности, мягкости, деликатности, по существу, Алешка — человек целеустремленный, преодолевающий препятствия. Он превозмогает свою неловкость в работе, свою застенчивость, он добивается уважения товарищей, завоевывает любовь Зины. Нет, Алешкин характер — активный, наступательный!

И это почувствовала Зинка. Претерпел ли ее образ какие-нибудь изменения в режиссерской трактовке? Так же как и в литературном сценарии, она задорна, красива, решительна. Но мы убираем из фильма намек на какую-то пережитую ею драму. Что-то уж слишком много появилось за последнее время в наших фильмах девушек с трудным прошлым, к которым, как якорь спасения, приходит любовь хорошего человека. Никакой «ущербности» у Зины, которую в нашем фильме играет артистка А. Завьялова, нет. Немного легкомысленная по молодости, озорная «степнячка», Зина привыкла к ухаживаниям. В ней есть взбалмошность, уверенность в своей привлекательности. Но когда она ближе узнала Алешку, то ее покорили его преданность, чистота, настойчивость, душевное благородство. «Вот уж не думала, что со мной такое приключится», — удивляется сама Зина. Вместе с Алешкой пришла к Зинке и п е р в а я любовь.

Из блокнота режиссера Г. Щукина



«Кровать»

Алешка ушел в степь слушать радио











Женька—А. Зайцев

Зинка—А. Завьялова

Сергей—В. Гуляев

Строй фильма должен быть оптимистическим, радостным. В этом ключе задуман и образ героини — вначале лихой и задорный, а конце более женственный, нежный, лирический.

Мы не принимаем упреков в цинизме Алешкиных товарищей. Возможно, что в сценарии их характеры были очерчены слишком скупо, лаконично. Но в дальнейшей работе над сценарием вместе с Б. Метальниковым, а теперь и с актерами, мы развиваем эти характеры, индивидуализируем их. Они отнюдь не однотонны и уж тем более не циничны. Да, они чуть грубоваты, но какие же циники Аркашка (артист Ю. Белов) и Женька (на эту роль мы пригласили студийца Щукинского училища А. Зайцева)?

Эти молодые ребята сначала не знали, с кого брать пример, им импонировал уверенный в себе, «многоопытный» Николай. А вот встретились они с Алешкой, и этот нелепый, с их точки зрения, человек постепенно из объекта насмешек становится предметом сначала удивления, затем хорошей зависти, размышления над жизнью и, мы надеемся, (но это будет уже после конца фильма) — примером для подражания. Прозаическое, несколько примитивное восприятие жизни преобладало и у Сергея (артист В. Гуляев), и у Ильи (артист И. Балакин), и у его жены Лизы (артистка О. Хорькова). Но, как говорил Горький, в человеке заложено много прекрасного, и хороший пример рождает отклик. Таким невольным «воспитателем чувств» и стал для своих товарищей Алеша.

Условия работы буровиков особые. Партии малочисленны, работают они изолированно. В нашем фильме всего восемь героев. Подолгу живут они в степи. Характер буровых работ лишен внешних эффектов, масштабности. Вместе с оператором К. Петриченко и художником В. Щербаком мы стремимся, не приукрашивая ничего, показать скромную красоту труда и жизни рабочих людей в степи, красоту самой степи, постараться глазами Алешки увидеть романтическую сторону кочевой жизни буровиков.

Отсюда пейзаж в картине приобретает важную образную и самостоятельную драматургическую роль.

В связи с задуманной автором некоторой аскетичностью среды, где действуют наши герои, интересную задачу представляет отраженный показ активного пульса жизни страны.

Большое значение придаем мы музыке фильма. Композитор В. Рубин разделяет наше желание избежать иллюстративности, написать музыку, которая станет драматургическим компонентом фильма.

Для нас это первая самостоятельная постановка в кино. Мы не имеем права и оснований что-нибудь декларировать. Хотелось бы добиться одного: не разочаровать друзей сценария «Алешкина любовь» и переубедить его противников.

Я. Варшавский

Потребность молодой души

Мы много спорим теперь о молодых кинематографистах. Вернее, о тех, кого по привычке называем молодыми. Это сценаристы, режиссеры, операторы, актеры, заставившие говорить о себе в последние годы.

Теперь всем хорошо видно, что они принесли в искусство некоторые темы, рожденные послевоенным временем. Мы ощущаем также, что они несут что-то новое и в кинопоэтику. В чем же здесь новизна, да и есть ли она в самом деле? Хочется разобраться во всем этом или по крайней мере начать разбираться...

●

Заметили ли вы, что каждое новое поколение художников выслушивает упреки в прозаичности? Даже люди совсем не сварливые любят иной раз громко вздохнуть: нынешняя молодежь, мол, уж не та, что прежняя, нет в ней той поэтичности, какая-то она будничная... Такие упреки выслушивал Пушкин от блюстителей строгого классицизма, а потом Чехов от ревнителей пушкинских традиций, а потом Маяковский от охранителей поэтических красот прошлого. Художественный театр в начале века сурово обвиняли в том, что он разменял романтику Мочалова и Ермоловой на прозу быта. Затем поклонники МХАТ так же горячо обрушивались на молодые театры революции за измену высокому мхатовскому началу в искусстве. Как полезно было бы собрать все подобные упреки и расположить их в хронологическом порядке! Живописцы-академисты уличают живописцев-передвижников в вульгарной приверженности к будничному; Мусоргский представляется многим своим первым слушателям разрушителем музыки, потому что заставляет ее, музыку, выражать прозаическую речь Агафьи Тихоновны... Снова и снова все те же обвинения!

Но живое искусство, терпеливо выслушивая такие упреки, все же упрямо обращается к простой правде жизни — к ее прозе, иначе оно потеряет свою жизненную силу. Иначе оно не найдет новой поэзии.

Ее-то и ищут самые талантливые из наших молодых кинематографистов. Этим и интересно творчество, скажем, драматурга Будимира Метальникова, или режиссера Григория Чухрая, или актера Вячеслава Тихонова, или оператора Петра Тодоровского. Подобно многим своим сверстникам в искусстве, они заняты поисками «речи точной и нагой», как выражался Маяковский.

Но такую же речь — т о ч н у ю и н а г у ю — ищут их молодые единомышленники в архитектуре! Люди, привыкшие видеть красоту здания в башенках, шпилях, колоннадах, теперь горестно покачивают головами, глядя, как архитекторы нового поколения сдают все эти былые красоты в музеи и обнажают могучую силу железобетонных опор, упругость стальных конструкций, красоту ничем не приукрашенных новых строительных материалов. Напрасно огорчаются любители классицизма — красота архитектуры не отменяется, она рождается вновь в непривычных формах.

Экскурсоводы показывают посетителям храма Василия Блаженного любопытный предмет — каменную балку, обработанную под дубовое бревно. Зодчие храма научились строить из камня, но привычка к деревянным красотам была в те дни еще живучей. Вот и загримировали они камень под дерево.

В истории искусств такие приспособления нового к старым формам и вкусам повторялись много раз.

В порядке обсуждения.

Наши лучшие молодые кинематографисты решили обойтись без привычных украшений, они хотят обнажить на экране красоту реальной жизни, поэзию доподлинных, сегодняшних, а не вчерашних человеческих характеров. Но это совсем не самый легкий путь в искусстве.

Некоторые из упреков, обращенных к новому поколению кинематографистов, справедливы — мы об этом скажем. Но вот что совершенно несправедливо — будто они испытывают нездоровый интерес к дурным, низким сторонам жизни, будто в их фильмах мало воодушевления и высоких чувств.

В свое время фильм Станислава Ростоцкого «Дело было в Пенькове» произвел весьма дурное впечатление на работников управления кинопроката. Им показалось, что фильм этот — приземленный, рисует только дурное в жизни, ее неприятную прозу. Еще бы, тракторист Матвей дерзит председателю колхоза, запирает в погребе старую сплетницу. Работники проката даже не хотели — это был редкий, уникальный случай — тиражировать фильм. Увы, они просто не поняли необычный режиссерский и актерский замысел. В картине шла речь о кипучей, даровитой натуре, о прекрасном парне, способном сделать много хорошего для народа; Станислав Ростоцкий и Вячеслав Тихонов не напрасно полюбили своего героя, имеющего привычку изъясняться насмешливо, но относящегося к жизни весьма серьезно. Вместе с Сергеем Антоновым они открыли в этом нелегком человеке чудесную, цельную натуру. (Точно так же Виктор Розов, а вместе с ним Центральный детский театр и театр-студия «Современник» открыли, объяснили в насмешливых, легкомысленных мальчишках, не очень охотно выполняющих педагогические предписания, великолепную новую человеческую поросль...) Теперь фильм «Дело было в Пенькове» стал одним из самых популярных и общепризнанных — он верно понят зрителями.

Нет, такие кинематографисты, как Ростоцкий, вовсе не болеют ни приземленностью чувств, ни вялостью общественного темперамента. Но они не любят патетику, выраженную чисто внешними средствами, точно так же как их товарищи, молодые архитекторы, не признают колоннаду, поставленную только потому, что все ее ставят.

Подобно молодым поэтам наших дней, они избегают громких слов и спокойно, пристально всматриваются в соотечественников, в обстоятельства их жизни, желая увидеть мир как бы заново, то есть конкретно.

А. Коваленков, опытный воспитатель поэтической молодежи, отмечал недавно в одной статье: молодые поэты любят теперь писать о чем-нибудь предметном и избегают абстрактностей. Но то же самое относится и к молодым кинематографистам. Они желают пристально всмотреться в действительность своими собственными глазами, никому не передоверяя это святое право художника.

Представители поколения, чье отрочество и юность пришлись на годы грозной войны, дети трудного времени, они больше всего на свете хотят правды чистейшей плавки. Ее требует душа молодого художника, узнавшего и счастье, и драмы своего времени, убежденного, что сейчас надо говорить с людьми не цветисто, не высокопарно, не голосисто — впрямую, ясно, прозрачно, чтобы тебя всюду поняли совершенно точно.

Может быть, наиболее интересна в этом отношении «Баллада о солдате» Валентина Ежова и Григория Чухрая. Вот произведение, пока что наиболее полно (хоть и не до конца последовательно) выражающее взгляды, принципы, вкусы нового поколения кинематографистов.

Это фильм по-своему полемичный. Он отрицает помпезно-декоративное представление о героизме, он утверждает героику простую и подлинную. Алеша Скворцов, уничтоживший фашистский танк, весьма скромного мнения о самом себе. Ему стыдно признаться, но он испугался танка. Григорий Чухрай, ставя эпизод рапорта солдата генералу, пользуется старинным и всегда острым приемом «прозаического приземления» — он заставляет Скворцова в торжественную минуту стукнуться головой о перекладину блиндажа, патетика эпизода снята намеренно и демонстративно.

Художественный прием, имевший большой успех, быстро становится привычным. «Баллада о солдате» принята зрителями единодушно, и теперь нам кажется, что иным фильм и быть не мог. Не для того чтобы воскрешать угасшие споры,— они исчерпаны! — а только ради осмысления некоторых интересных явлений в нашем искусстве напомним о первых откликах на сценарий и фильм.

Сценарий Ежова и Чухрая показался некоторым кинематографистам, обладающим

профессиональным опытом, чересчур будничным, мелким — словом, прозаичным. Среди «некоторых» были даже участники съемочной группы «Баллады о солдате». Дело дошло до того, что и во время съемок режиссеру и драматургу пришлось воевать за сценарий, отбиваться от советов, как улучшить его. «Мальчишка едет к маме в отпуск? Подумаешь! Мелко!». «Парень уничтожил танк, а что же девушка? Пусть и она совершит подвиг, хотя бы в дороге. И когда она встретится после этого с Алешей, зрители будут плакать!». О таких настойчивых советах — их было немало — Г. Чухрай рассказывал на одной творческой конференции. Рассказывал воинственно — сценарный и режиссерский замысел надо было отстаивать от плохих советчиков, от неверия своих же братьев-кинематографистов в то, что невыдуманная жизнь куда поэтичнее испытанных кинематографических красот.

Чухрай и Ежов в это верят. Начав фильм сценой подвига, они обращаются далее к самому простейшему в жизни, снова и снова обнаруживая в ней прекрасное. Солдат убедил воина-инвалида вернуться к жене, привез фронтовой подарок семье незнакомого пехотинца, нашел попутную машину, чтобы успеть повидаться с матерью,— вот будничные «кирпичики», из которых складывается поэтический фильм, в высшей степени поэтический — это теперь все признают или по крайней мере повторяют.

Напомним эпизод, который в чтении сценария может показаться мелким и скучным. Часовой эшелона согласен впустить Алешу в вагон, но требует за это небольшую взятку — банку тушенки, только и всего. У Алеши Скворцова, когда он услышал намек часового, чуть сверкнули глаза: у него вымогают тушенку за то, чтобы помочь добраться к маме... Невозможно жить спокойно, пока такое встречается в жизни! Актером сыграна кратчайшая драма — драма без слов, жестов и сильно действующих операторских средств. Это скрытая, едва заметная, но подлинная драма души, ее нужно обнаружить.

Неизвестно, сколько дублей было снято в тот день, но можно сказать уверенно: Чухрай не отпустил актера до тех пор, пока не добился внешне неброского, обязательно простого, зато д о п о д л и н н о г о выражения сильнейшего чувства.

Конечно, не стоит разжигать старые дискуссии, но очень полезно, даже необходимо припомнить один спор, чтобы понять, в каком направлении развиваются взгляды наших кинематографистов.

На большом собрании идет обсуждение новых фильмов. Руководитель одной студии — к счастью, не «Мосфильма»,— обвиняет «Балладу о солдате» не более, не менее как в патологичности. Да, да, в патологичности! Мы, слушатели, все как один оборачиваемся к оратору, заинтригованные до крайности. И вот что говорит оратор:

— Юная героиня фильма влезала в товарный вагон и вдруг заорала благим матом: «Ма-а-ама!» Почему же Шура закричала? Разве она увидела фашистского солдата?

Поразительное суждение, не правда ли? А особенно поразительно то, что так судит о фильме не случайный зритель из числа тех, кто пишет в редакции возмущенные письма о «Мухе-цокотухе», а руководитель одной из больших киностудий. Его возмущение кажется анекдотичным. Но это не анекдот, а концепция. Очень плохая, но концепция, согласно которой фильм обязан показывать не то, что происходит в реальной жизни с реальными людьми, а то, что должно,— с точки зрения такого оратора,— происходить. Шура должна обрадоваться герою-фронтовику и приветствовать его, а она, видите ли, испугалась уединения с незнакомым солдатом и зовет маму на помощь. Патологично! Задворки жизни!

Увы, существует, пусть не в теоретических статьях, а в повседневных высказываниях, эстетическая концепция, призывающая художника искать поэзию не в правде, а в приправе к правде. Григорий Чухрай и многие художники его поколения не согласны с такой концепцией.

Они — за п о д л и н н о е в и с к у с с т в е. Здесь суть вопроса. Д у х п о д л и н н о с т и — вот ориентир в их художественных исканиях.

●

В нашей кинематографии наблюдается явление, которое можно назвать так: с м е н а х у д о ж е с т в е н н ы х э ф ф е к т о в.

Чухрай убежден, что зритель заметит, как чуть вздрогнул Алеша Скворцов, услышав намек о взятке. Действительно, эффект, рассчитанный на нашу способность замечать едва заметное, сработал полностью — мы словно приблизились в эту секунду к Алеше, физически и духовно.

Но вот режиссер по какой-то непонятной причине подкрепляет фильм парой-другой сильно действующих эффектов устаревшего образца. Как картинны, как торжественны мизансцены в эпизоде после бомбежки поезда. Это же совсем хрестоматийные кадры, построенные по всем правилам так называемого романтического фильма. Но, черт возьми, эти-то проверенные, надежные эффекты и не срабатывают! Они чересчур красивы и сами лезут в глаза. И потому их стыдливо забываешь, словно не видел. Здесь в фильме нарушено чувство подлинности, и фильм, крайне чуткий к фальши любого рода, прихрамывает. К счастью, очень недолго.

Декоративные эффекты портят начало «Жеребенка» В. Фетина по рассказу М. Шолохова. Вспоминаем начало шолоховского рассказа: «Среди белого дня возле навозной кучи, густо облепленной изумрудными мухами, головой вперед, с вытянутыми передними ножонками выбрался он из маминой утробы и прямо над собою увидел нежный, сизый, тающий комочек шрапнельного разрыва, воющий гул кинул его мокренькое тельце под ноги матери». Первой же фразой писатель задает тон абсолютной подлинности своему рассказу о жестоком конфликте мира и войны, жизни и смерти. В этой подлинности, а не в украшениях к ней поэзия рассказа о жеребенке, оказавшемся на линии огня между красными и белыми.

А в первых кадрах фильма режиссера-дебютанта мы видим красивую панораму придонских степей. Красиво поет стройный филармонический хор. Очевидно, все это должно создать атмосферу так называемой эпичности. Неужели молодой режиссер не оценил силу подлинной, не выдуманной поэзии, рождающейся из беспощадной прозы жизни? Да, в начале фильма не оценил, не понял. Он еще и усугубил ложную значительность первых кадров, пустив по реке какую-то загадочную корягу. Что за коряга? Она похожа на мертвеца или на ведьму, да еще и пулеметной лентой опоясана. Видимо, это не просто коряга, а кинометафора войны. Такая чисто внешняя, «умственная» образность давно приелась, давно перестала производить впечатление. Современный фильм требует других, более живых и тонких эффектов...

Но вот, отсняв декоративный пролог, Владимир Фетин и автор сценария А. Витоль отказываются от таких эффектов и прибегают к другому киноязыку. На экране тощий жеребенок сосет рыжую кобылу. Ей, кобыле, надлежит быть в боевом строю. Пораженный своевольством природы, красный конник Трофим не знает, как ему поступить — то ли прикончить жеребенка, спасая себя и эскадрон от бесчестья, то ли снисходительно простить строевой кобыле ее грех. Как только фильм начинает говорить языком суровой, обнаженной подлинности, он прямо-таки берет за душу. Любовь к невыдуманной жизни рождает кинематографическую поэзию, не нуждающуюся ни в задумчивых хорах, ни в символической коряге, ни в других эффектах такого же толка.

Пример другого рода мы находим в фильме «Все начинается с дороги». Здесь есть эффекты, издавна считающиеся в кинематографии надежными, верными. Молодой красавец монтажник Боков знакомится в поезде с молодой красавицей бетонщицей Аннушкой; неожиданно изменив решение ехать в дальние края, Боков на ближайшей станции сходит с поезда вслед за Аннушкой, и начинаются их томные встречи в лунные ночи... Конечно же, именно эти эффекты в фильме не сработали. От них так и несет штампом, дежурной декорацией. А вот другие как будто более «сухие» мотивы фильма: маленький начальник маленькой строительной конторы делает приписки в ведомости на зарплату, чтобы понравиться рабочим; бригадир Боков твердо решает поступать по-советски в большом и малом, он не дает товарищу сфальшивить, не позволяет начальнику покривить совестью, не допускает, чтобы ловкач смотрел на тебя снисходительно — не лучше, мол, других, из того же теста сделан... Вот эти-то «суховатые» мотивы и рождают в фильме живое, интересное действие. Эффекты надежные — отказали, а то, что могло бы показаться суховато-прозаическим, привело сценариста Д. Храбровицкого, режиссеров В. Азарова и Н. Досталя, актеров В. Авдюшко, Т. Семину, В. Владимирову к успеху.

Процесс обновления художественных эффектов заметен и в комедии. Есть разные пути к комедийному эффекту. Можно п р и д у м а т ь комическое, а можно у в и д е т ь его в самой жизни. Первый путь ведет к трюковой комедии масок, невероятных положений, эксцентрических поступков. Мы знаем немало блестящих образцов этого рода комедии, но почему-то все они — в прошлом. Сейчас явно берет верх комедия другого рода — подсмотренная в самой жизни, сохра-

няющая ее аромат, обаяние невыдуманных человеческих характеров. Живой юмор явно берет верх над сочинением каламбуров; еще бы, ведь человек, умеющий видеть смешное, приятнее нам, чем неутомимый остряк, старающийся все представить смешным.

В «Неподдающихся» драматург Татьяна Сытина и режиссер Юрий Чулюкин (поначалу, во всяком случае) словно бы не собираются откалывать какие-то комедийные «номера». Они показывают обыкновенное комсомольское собрание, ничем не примечательное событие, а именно: девушка внесла предложение о перевоспитании двух нескладных парнишек, ей и поручили осуществить его. Так часто бывает. Никакого комического трюка здесь нет, однако мы хохочем. Мы вспоминаем собрания, когда и нам давали довольно-таки странные поручения, лишь бы записать решение в протоколе. «Так бывает»— вот компас драматурга, режиссера, актрисы Н. Румянцевой в первых сценах фильма. Смешное найдено в жизни и ни в малейшей степени не сгущено, не подчеркнуто. Эффект— сильнейший.

Зато потом, когда нас смешат трюками, исполняемыми на трамплине и среди кустов парка, когда автор, режиссер и актеры перестают сверяться с вышеупомянутым компасом, когда им изменяет чувство подлинности, комедия теряет свой комизм. (Заметим, между прочим, что и в зарубежной кинематографии трюковой комизм уступает место естественному юмору жизни — скажем, в лучших фильмах-комедиях с участием Витторио Де Сика.)

Успех «Зеленого фургона», поставленного Г. Габаем по сценарию Г. Колтунова,—это также успех комедии наблюдательной, извлекающей юмор из достоверных характеров и положений. Фильм заостряет юмористическое положение, но не комикует; веселит, но не «хохмит».

Пожалуй, самое цельное, самое «молодое» произведение режиссерской «смены»—«Сережа». Своеобразие этого фильма сказывается уже в том, как свободно ведут Г. Данелия и И. Таланкин рассказ о Сереже, не подгоняя его к общеизвестным драматургическим схемам. Кинематографисты как бы доверили строение сюжета самой жизни, а на себя взяли роль внимательных, заинтересованных наблюдателей. Они включили в фильм о Сереже нескольких персонажей, как будто не имеющих прямого отношения к делу, например дядю Костю (артист В. Меркурьев). При этом оказалось, что такие «внефабульные» персонажи здесь абсолютно уместны, потому что в них, через них Сережа узнает жизнь.

Ведь в «Сереже», как и в «Балладе о солдате», познание жизни и является действием фильма. И здесь авторы извлекают поэзию не из сентиментальных вздохов, не из красивых слов. Как сухо объясняет Коростелев пасынку свои жизненные правила: «Есть такое слово — надо. Думаешь, мне хочется в Холмогоры, или маме? Наоборот, полный кавардак в наших планах, во всем. А надо — и едем. И таких моментов было у меня сколько угодно». Что поделаешь, Коростелевы и в жизни часто не красноречивы, зато умеют делать то, что необходимо народу. Вера Панова — писательница с превосходным слухом, она не захотела принаряжать речь своего скромного Коростелева, а режиссеры и актер С. Бондарчук чутко оценили это. Оценил и Сережа ненарядные «взрослые» слова отчима и согласился не ехать в Холмогоры. Таков он есть, Коростелев, и Сережа полюбил его таким. Этот мальчик любит реальное и считает естественным назвать дурака дураком, что огорчает мать, но вполне устраивает Коростелева. Дух подлинности одушевляет и Сережу, и Коростелева, и молодых авторов фильма.

В «Сереже» процитирован один из тех фильмов, с которыми полемизируют и «Баллада о солдате», и другие лучшие кинопроизведения последних лет. На клубном экране Коростелев видит самого себя. Кинохроника превратила его с помощью заранее написанной речи в краснобая; он полон какой-то натужной важности, он фанерно монументален, и даже шляпа на нем кажется бутафорской. Живому Коростелеву смешон и антипатичен его экранный двойник, а Сережа, чуткий ко всему сердечному, чистому, честному в человеке, глядя плохую кинохронику, крепче прижимается к отчиму — он не променяет жизнь на ее плохую кинематографическую копию.

•

В фильмах молодых режиссеров часто повторяется сюжетный мотив: дети находят родных или неродных родителей. «Судьба человека» С. Бондарчука, «Чужие дети» Т. Абуладзе, «Два Федора» М. Хуциева, «Отчий дом» Л. Кулиджанова, «Колыбельная» М. Калика, «Сережа»... На одной из киностудий

как-то заметили, что к запуску в производство подготовлены сразу восемь сценариев об усыновленных детях. Почему, в конце концов, сценаристы и режиссеры испытывают такую приверженность к «детской теме»? Неужели только законы штампа действуют в этом случае?

Конечно, нет. Художник — если говорить об авторах талантливых вещей — как бы желает вступить в борьбу со слепой, тупой силой, обрекающей на горе ни в чем не повинного ребенка. Он возвращает ему мать, отца. Он добивается того, что человечность торжествует. Словом, эта тема выглядит мелкобытовой только в бесталанном произведении — в талантливой драматургии она оказывается большой, философской. Это тема торжества жизни над смертью, добра над злом, сердечности над зверством.

Есть в выборе «детской темы» еще одно обстоятельство, особенно существенное для молодого художника: он ищет надежную, сильную эмоцию, всегда действующую на человеческое сердце. «Детская тема» вызывает именно такую эмоцию, всечеловеческую, не зависящую от каких-либо временных ситуаций. В этом — сила «детской темы». Но в этом же и ее ограниченность, об этом нельзя не сказать.

Наше время строго научило нас понимать: не может быть человек по-настоящему счастлив в плохо устроенном мире. Об этом рассказала «Судьба человека». Широкое обобщение шолоховского образа, так верно понятого режиссером и актером Сергеем Бондарчуком, становится значительным, «надбытовым» благодаря этой крупной мысли.

Мы знаем: люди двадцатого века неразрывно связаны друг с другом в счастье и в несчастье, хотят они этого или не хотят.

Образная идея взаимосвязи людей придала духовную силу лучшим художественным произведениям современности. Советское искусство пошло в этом отношении намного дальше передовых художников Запада, таких, например, как итальянские неореалисты, оно показало взаимосвязь не только соседей по римской улице или миланскому переулку, но соседей по жизни вообще, дальних и близких. Это — заслуга мастеров старшего поколения.

Молодые наши режиссеры хотят быть предельно конкретными. В этом их сила, а иногда — ограниченность. Очень талантливые фильмы Тенгиза Абуладзе — «Чужие дети» и Марлена Хуциева — «Два Федора» были добрыми, светлыми и очень конкретными в обрисовке нескольких человеческих жизней и все-таки оставили чувство неудовлетворенности. Их подлинность была ограниченной, художники не увидели далеко идущих связей между счастьем ребенка и устройством жизни на земле; доброта или недоброта того или иного человека — вот что здесь и «завязывало» и «развязывало» произведение. Опыт века показал, что завязки и развязки людских судеб в современности — сложнее. Авторы этих картин оказались на слишком тесной площадке. «Свет не без добрых людей» — истина старая, доказанная, но она не избавляла миллионы людей от жесточайших трагедий.

В этих фильмах молодые кинематографисты не перешли к более глубоким художественным обобщениям, к философии нашего сурового и оптимистического века.

У Будимира Метальникова в «Отчем доме» был прекрасный замысел — его героиня должна была узнать «отчий дом» в том большом, огромном, что лежало за стенами московской квартиры и было девушке прежде неизвестно и безразлично; вся страна становилась для нее, после душевной драмы, отчим домом. Увы, самое ценное в авторском замысле нашло в фильме не такое четкое выражение, как те эпизоды, где героиня живет маленькими привычными интересами и об огромном «отчем доме» даже не помышляет.

Почему так получилось?

Часто молодой художник рассуждает в таком духе: голод, жажда, радость, печаль, любовь — это конкретное, подлинное, это можно воплощать в искусстве, а прочее все — ложный пафос, отвлеченность, риторика, «высокие словеса».

Именно о «высоких словесах» находим мы очень интересный спор на страницах талантливой повести молодого писателя Василия Аксенова «Коллеги». Отличный, в сущности, парень Алексей Максимов, настроенный несколько иронически ко всему на свете, не любит громких слов о гражданском долге, о гражданских чувствах. «Их произносит великое множество прекрасных идеалистов, вроде тебя,— говорит Максимов другу своему Саше Зеленину,— но и тысячи мерзавцев тоже... Я люблю свою страну, свой строй, и, не задумываясь, отдам за это руку, ногу, жизнь, но я в ответе только перед своей совестью, а не перед какими-то словесными

фетишами. Они только мешают видеть реальную жизнь».

Саша Зеленин тоже любит реальную жизнь, ясно видит в ней и хорошее, и дурное. Как хороший врач, он мыслит конкретно. Но он понимает, что подлинное — не только то, что можно пощупать руками. Для Зеленина совершенно конкретен, например, его личный долг «не только перед своей совестью, но и перед всеми людьми, перед теми с Сенатской площади, и перед теми с Марсова поля, и перед современниками, и перед будущим особенно. А высокие слова?.. Теперь мы смотрим ясно на вещи и никому не позволим спекулировать тем, что для нас свято».

Саша Зеленин — за высокое понимание гражданского долга и за «великие слова», как сказал бы А. П. Довженко. Став скромным районным врачом, Саша Зеленин кровью своей заплатил за верность гражданскому долгу, за «великие слова». И Алексей Максимов увидел это своими глазами. Надо было ему пережить эту драму, чтобы понять: «Саша прав: нужно чувствовать свою связь с прошедшим и будущим. Именно в этом высокая роль человека. А иначе жизнь станет зловещей трагедией или никчемным фарсом... Не нужно бояться высоких слов. Прошло то время, когда отдельные сволочи могли спекулировать этими словами. Мы смотрим ясно на вещи. Мы очистим эти слова».

Такая духовная развязка талантливой повести поучительна и для молодых кинематографистов.

Пусть чувство гражданское будет для молодого художника такой же конкретностью, как любовь к ребенку, к матери, как чувство голода или жажды. Иначе его горизонт сузится, и границами «отчего дома» станут в прямом смысле слова границы папиной квартиры. Это был бы уже дурной, мещанский прозаизм.

Спросите молодого кинематографиста: что более всего ценит он в фильме? Он ответит вам: человечность. Но молодые художники понимают человечность иногда неопределенно, расплывчато.

Только общечеловеческое может быть предметом искусства — скажет вам молодой режиссер, если вы поинтересуетесь его кредо. В конце концов, он прав, но только при условии: надо уметь видеть общечеловеческое в делах, заботах, раздумьях тех людей, которых ты встречаешь каждый день на своей улице. Надо уметь улавливать точку пересечения «сегодняшнего» и «вечного», ясно видеть связи рядового человека с большим миром — даже тогда, когда интересующий вас человек сам-то этих связей не замечает.

В этом отношении самые большие успехи молодых кинематографистов еще впереди. Многие из них еще только улавливают эти связи, только еще обнаруживают общность судеб современников — как обнаружили ученые движение вод Байкала, когда приходят в волнение воды далекого океана.

●

Теперь мы подошли к разговору о кинопоэтике молодых, о поисках нового в стиле фильма. Надо заметить, однако, что абсолютно новое в языке искусства — величайшая редкость. Речь может идти о предпочтительном отборе молодыми тех или иных художественных средств, известных и старшим мастерам.

Предположим, вы размышляете о творчестве нескольких крупных романистов. Один из них любит витиевато-романтическую манеру, другой увлекается архаикой, третий ищет точный язык прозы, четвертый гибридизирует прозу с поэзией. Все они — наши современники. Кого же из них считать самым современным по части стиля?

Очевидно, того, у кого охотнее учатся молодые художники. Ведь его стилистика — это стилистика завтрашнего искусства.

Есть много общего в устремлениях молодежи разных родов искусства. Тот крутой поворот от ложноклассической декоративности к красоте реального, который произошел в архитектуре, имеет аналогию и в других искусствах. В театральной режиссуре выдвинулись с превосходными спектаклями А. Эфрос (Центральный детский театр), О. Ефремов (театр-студия «Современник»), Б. Львов-Анохин (Центральный театр Советской Армии), нашедшие общий язык с молодым зрителем. На их лучших, вполне удавшихся спектаклях вы не услышите выспренней интонации, не увидите навязчиво-эффектной мизансцены, вас не обманут наигранным чувством. В этих спектаклях вы уловите чуткость режиссера и актера к характерам, словарю, интонациям юношей и девушек наших дней, к ритмам и краскам действительности. Любовь к предметному, конкретному, явственно ощутимому А. Эфрос определил в одной статье как приверженность к «достоверной образности», в отличие от образности аллегорической, витиеватой. Центральный дет-

ский театр в превосходном спектакле «Друг мой, Колька!» даже заменил актеров-профессионалов школьниками (талантливыми, конечно!), и они вносят на сцену все тот же дух подлинности, потому что хорошо знают, видят, ощущают своих героев.

Но эта подлинность — вовсе не самоцель. Сегодня кинематографический — как и театральный — режиссер возможно точнее фиксирует мир внешний для того, чтобы вернее проникнуть в духовный мир человека.

Примечательна в этом отношении «Весна на Заречной улице» Феликса Миронера и Марлена Хуциева — фильм, появление которого было воспринято, как праздник молодой кинематографии. Он необычайно достоверно передавал и пейзаж большого современного завода, и обстоятельства жизни рабочей молодежи, и ее нравы — но добротное прозаическое бытописание понадобилось авторам-режиссерам и актеру Николаю Рыбникову только для того, чтобы проникнуть в поэтический мир чувств, дум, мечтаний молодого рабочего.

Кинематография становится все более духовным искусством — думали мы, глядя «Весну на Заречной улице», — и духовная глубина удается ей тем более, чем более точно воспроизводит она внешний мир. Станиславский мечтал о том, чтобы простейшая правда физических действий помогала актеру и режиссеру проникнуть в жизнь человеческого духа. Успехи молодых кинематографистов подтверждают некоторые предсказания великого художника.

Все более точно изображая жизнь (а точность — истребитель штампа), кинематография становится все более тонким искусством. Избегая риторики, то есть приблизительности в выражении высоких чувств, она все дальше уходит от кинематографии начала века, той доэйзенштейновской декоративно-павильонной кинематографии, которая была смешна уже зрителям двадцатых годов. Но киноискусство шагает дальше, уходя теперь и от стилистики двадцатых годов, от ошеломляющих и необыкновенных ракурсов, от чисто внешней динамики, от наивных кинометафор, то есть от всего того, что было лишь пеленками новорожденного искусства, а не его сущностью. Сам-то младенец еще только начинал расти. Увы, многие ошеломляющие открытия тех лет теперь тоже смешны, и недаром так убийственно быстро стареют многие киношедевры.

Кинематография учится по-новому соединять, «сцеплять», как сказал бы Л. Толстой, экранные образы. Фильм «Дама с собачкой» И. Хейфица начинается так: вы видите морскую даль, гребни волн на горизонте; затем камера уводит ваш взгляд от горизонта все ближе к берегу, и вы любуетесь свободной стихней моря; затем в поле зрения попадает пустая бутылка. В фильме начала века в этой бутылке была бы обнаружена записка потерпевших кораблекрушение или что-нибудь в этом роде. Фабула связывала кадр с кадром. В фильме тридцатых годов кинокамера, наверное, перевела бы ваш взгляд с бутылки на человека, бросившего ее с берега. Кинематографист наших дней находит другое, более тонкое сцепление образов: он надеется, что вы, зритель, сами уловите и мысленно «доскажете» образную связь между прекрасной, чистой морской стихией и пошлостью курортных мещан, оскверняющих жизнь.

Автор фильма надеется на ваше образное мышление, будоражит его, хочет пробудить в вас художника.

Он идет от внешнего к внутреннему и вас ведёт по этому чисто «чеховскому» пути.

А вот эпизод из фильма новичков. Франтоватый и самодовольный дядя Костя приехал к одному из приятелей Сережи. Он настолько восторженно относится к самому себе, что поглядывает снисходительно даже на золотистые нивы. Дядя прогуливается среди хлебов, Сережа с изумлением поглядывает на него — вот и все действие. А в зрительном зале гремит хохот, аплодисменты. Почему? «Внешнее», то есть павлинья поступь ленинградского дяди на фоне милого, скромного пейзажа, зафиксировано так точно, что вы непременно разгадываете мысли наблюдательного, умного Сережи.

В фильме Станислава Ростоцкого «Майские звезды» есть такой эпизод. Советский лейтенант Рукавичкин (В. Тихонов) и чешка-учительница Яна (Я. Брейхова) оказались вдвоем в пустой школе (только что советские войска, освобождая Чехословакию от гитлеровских оккупантов, прошли через городок). Что происходит в эпизоде? Внешнее действие таково: с окна снята маскировочная штора, золотистый весенний свет разлился по школе; Яна сняла с головы косынку, ее золотистые волосы рассыпались по плечам. Чисто внешнее, материальное снято так, что мы (в «немом» эпизоде) постигаем душевное

состояние Рукавичкина, начинающего видеть, узнавать весну, Яну, великолепие окружающего мира.

«Баллада о солдате» есть баллада о солдатской душе — но о столь «патетическом» предмете здесь не говорится ни единого слова. Фильм рассказывает нам о сокровенном, тончайшем, а на экране то хозяйственное мыло, то консервированная тушенка.

Молодой кинематографист все реже соблазняется эффектно выраженным внешним действием, бурной динамикой фильма.

Каждое поколение создателей молодого искусства задает себе вопрос — «в чем заключается настоящая кинематографичность?»

«В движении на экране», — говорили пионеры нового искусства и любовались мчащимся паровозом, автогонкой, скачущими ковбойскими конями; «в движении мысли зрителя благодаря монтажу», — заявили кинематографисты следующего поколения и открыли удивительные законы взаимодействия кадров; «в движении духовного мира героя»,— верят кинематографисты наших дней. Они отказываются от многих уже добытых и привычных художественных средств. Они ставят, например, фильмы, где не используется наипервейшее преимущество кино—внешняя динамика, и тогда оказывается, что фильм как будто бы разговорный, например «Мари-Октябрь» или «Двенадцать разгневанных людей»,— по-новому кинематографичен. Герои не выходят из комнаты, а действие бурлит — сложное и тонкое внутреннее действие! Вот тебе и «киноспецифика».

Драматург Ю. Нагибин и режиссер В. Шредель построили фильм «Ночной гость» на психологической загадке: что за человек явился ночью в дом гостеприимных, приветливых людей. Артист И. Смоктуновский заставляет нас разгадывать сложную, «многослойную» натуру героя. Действие этого фильма — чисто психологическое, однако он представляется нам вполне кинематографичным.

Кинематография прежних десятилетий любила крупный план. Казалось бы, молодой кинематографист должен прельститься этим сильным выразительным средством, позволяющим как бы заглянуть в душу героя... Нет, молодая кинематография не увлекается крупным планом. Очевидно, потому, что крупный план как бы выводит героя из реальной среды, он имеет много общего с выходом театрального актера на авансцену в момент монолога или арии. У него те же преимущества и те же недостатки. Вы сосредоточиваете свое внимание на солирующем актере, но при этом обнажается условность сцены. Крупный план обнажает экранную условность — она ведь не менее наивна, чем условность сценическая.

Теперь мы чаще видим героя в поясном, в среднем плане — вместе с его партнерами, в реальной человеческой и «вещной» среде.

Зато намного увеличилась продолжительность плана. Почти всегда кульминация действия подается в длинном, очень длинном плане.

Еще в тридцатых годах элементарный закон старого кино — общий план давали более длинным, крупный более коротким — был нарушен. Вот один из поучительных эпизодов ломки привычной кинематографической формы. Однажды на съемках «Депутата Балтики» (пользуюсь устным рассказом Александра Зархи) Николай Черкасов долго искал «разгон» к одной из важнейших сцен фильма — к той сцене, где Полежаев узнавал, что бывшие друзья по науке бойкотируют его в день рождения. И вот оператор начал съемку, актер играет роль; режиссеры ждут: вот-вот у старого профессора появятся на глазах слезы незаслуженной обиды; но творческая природа актера капризна — слезы не появляются! Оператор М. Каплан продолжает съемку, надеясь, что слезы все-таки польются... И они, наконец, полились, но тогда, когда были отсняты десятки метров.

Просматривая отснятый эпизод, режиссеры были поражены тем, какое впечатление производит именно продолжительность плана. Кадр, остающийся на экране в течение минуты (около тридцати метров), кажется бесконечным. Но именно такой кадр — разумеется, если игра актера полна внутреннего напряжения — побуждает зрителя к сосредоточенности, к сопереживанию, к «вчувствованию», по выражению психологов. На экране — одинокий, гордый и мучительно оскорбленный человек... Вопреки тогдашним стандартам режиссеры оставили этот план в фильме таким небывало долгим, каким он был снят. Мы, зрители, помним, какое потрясающее впечатление производил на нас этот эпизод. Мы действительно как бы «влезали в шкуру» профессора Полежаева; мы не просто рассматривали изображение, а как бы входили в него; нас тревожила, заставляла

волноваться неожиданно обрушившаяся на нас пауза.

Много лет спустя нас поразил такой же долгий план в «Похитителях велосипедов», когда Риччи решается и не решается украсть необходимую ему машину, ходит и ходит взад-вперед, и кажется, ты слышишь, как стучит его сердце; у тебя, у зрителя, дух захватило от волнения, от сопереживания, ты обязательно чувствуешь себя в эту бесконечно длинную минуту в положении Риччи у стоянки велосипедов. Это уж никак не рассматривание кадра — это проникновение в него. Сломана в чем-то старая кинематографическая форма, резко застопорен привычный ритм киноповествования — так ломал старую стихотворную строку Маяковский, чтобы самый «слом» растревожил, заставил услышать непривычное слово поэта.

Замедленный ритм киноповествования стал характерной чертой новой кинорежиссуры.

Немногие кинематографисты остались убежденными сторонниками приемов, утвердившихся в годы немого кино. Любопытен такой арифметический пример. Г. Александров рассказывал, что в «Русском сувенире» сделано тысяча двести монтажных склеек, примерно в д в о е больше, чем в обычном современном фильме. Г. Александров любит монтаж старых времен, остался верен ему. Молодой режиссер предпочитает более спокойный, «удлиненный» монтаж; но ведь и в самой жизни ритм спокойно-сосредоточенный преобладает над лихорадочно-торопливым. В том, что он стал преобладать и на экране, также сказался «дух подлинности».

Режиссер старого склада много и со вкусом использовал декорации, придумывал эффектное, необычное освещение кадра. Молодой кинематографист предпочитает натуру и ищет «незаметное», то есть самое естественное, не обращающее на себя внимания освещение.

Раньше кинематография любила пышные «постановочные» фильмы, считая их одним из преимуществ нового вида зрелища.

Но вот молодой режиссер В. Скуйбин ставит фильм «Жестокость», где чекисты борются с таежным атаманом. Казалось бы, здесь, в тайге, и размахнуться режиссеру-постановщику, и показать сибирские просторы, и погони, и схватки в лесных чащобах... Нет, Скуйбина ничто такое не привлекло, и слава богу. Он поставил внешне очень скромный, зато одухотворенный фильм о прекрасном человеке, чувствующем свою ответственность за все, что делается в стране. Хороший пример углубленного понимания темы, пример жертвы постановочными эффектами ради существа образа.

Раньше режиссер любил поразить зрителя очень эффектным, навсегда запоминающимся построением кадра. Молодой кинематографист ищет опять-таки «незаметную», то есть не обращающую на себя внимания композицию — такую, словно она сложилась сама собой. Это как бы жизнь, застигнутая врасплох. Так многие молодые поэты ищут «внутреннюю», едва заметную рифму вместо четко поданной строгой академической рифмы; они делают художественную форму как бы незаметной — во имя непринужденности, «несделанности» строки.

И, конечно, самое сильное и характерное средство молодой киностилистики — движение камеры. Широчайшие горизонты раскрывает перед кинематографом этот стилистический прием. Вслед за выдающимся мастером Сергеем Урусевским молодые операторы В. Монахов, П. Тодоровский и многие другие делают камеру все более отзывчивой к настроению актера и героя, к подробностям драматического действия. В «Судьбе человека», в «Живых героях», в «Колыбельной», в «Чужих детях» камера очень подвижна, но не для ракурсного трюка.

Можно сказать, что в этих фильмах камера уподобляется авторскому «я», становится чуткой, отзывчивой, взволнованной или, наоборот, намеренно бесстрастной. Художник, управляющий ею, как бы наделяет ее своими свойствами При этом оператор очень тщательно соблюдает «дух подлинности», естественность угла зрения, правдивость в передаче материальной фактуры.

●

Но если «д у х п о д л и н н о с т и» является ключом к стилистике молодого фильма, тогда куда же денутся сказочная непринужденная выдумка, условность иронического приема, своевольная фантастика? Не отомрет ли все это в завтрашнем кино? Не ограничит ли «дух подлинности» многообразие художественных форм, не обеднит ли жанровую многоликость киноискусства?

Нет, не ограничивает, не обедняет. Ведь есть разные способы убедить зрителя в достоверности происходящего перед ним на экране. Можно «спрятать» автора, придав изображению как можно более «документальный»

характер. Так поступает большинство современных кинематографистов. Но можно идти и другим путем, сделав самой большой достоверностью фильма именно присутствие автора. При этом автор получает право фантазировать, сочинять сказки, небывальщину, толковать любую историю по-своему. Тогда возникает другая, не менее бесспорная подлинность и достоверность фильма. В «Красном шаре» достоверно не то, что воздушные шары слетаются к мальчику, чтобы утешить его в горе,— достоверна любовь рассказчика к справедливости, добру, человечности. В этом же достоверность и фильма-сказки «Золотая рыбка», где злой черный кот оказывается неожиданно таким великодушным, что ухаживает за своей пленницей-рыбкой, вместо того чтобы съесть ее.

Современный театр также очень любит «объективную» сценическую подлинность, но не избегает и «субъективной» достоверности, покоряющей нас в «Красном шаре». Вполне современно по стилю сатирическое преувеличение в драматургии В. Маяковского, или обнажение авторского присутствия в «Иркутской истории» А. Арбузова, или прямое обращение рассказчика к зрителю в «Такой любви» П. Когоута. Любопытно, что кинематография восприняла «субъективную» манеру Когоута, сделав экранный вариант «Такой любви». Теперь С. Юткевич прокладывает путь на экран драматургии, а следовательно, и поэтике Маяковского. Пусть потребуется для этого не один опыт — Маяковский придет в кинематографию победителем!

А. П. Довженко, художник, очень близкий Маяковскому и по творческому духу, и по поэтике, решался на смелые опыты соединения «доподлинного» с «условно поэтическим», «объективного» с «субъективным». Он делал поэта-повествователя первым и самым достоверным лицом в фильме — отсюда экранные условности «Арсенала» или «Поэмы о море». Эта художественная форма в нашем киноискусстве пока не процветает. Немногие режиссеры, в том числе А. Алов и В. Наумов, стремятся подчеркнуть свое, авторское присутствие в каждом кадре, в его трагизме или лиризме, воодушевлении или печали. Только несколько молодых режиссеров, в их числе ученики Сергея Юткевича В. Бычков («Тамбу-Ламбу») или А. Сахаров и Э. Шенгелая («Легенда о ледяном сердце»), решились в последние два-три года на опыты в области экранной сказки, фантазии, иронического рассказа, что опять-таки требует присутствия авторского «я». Но опыты такого рода станут, конечно, гораздо более многочисленными. Они только начинаются.

Почему сейчас редки поэтические киноэксперименты? Только потому, что многие теоретики кинематографии утверждают: достоверность кино — в его «фотографичности». Странное заблуждение! Если стать на такую позицию, тогда надо признать, что театр не менее, а куда более достоверен, чем кинематография — ведь сцена показывает вам не фотоотражение человека, а его самого, не изображение стола, а самый стол. Куда уж достовернее!

Нет, достоверность кино в другом. В «Красном шаре» старым наивным трюком «обратной съемки» сфотографировано совершенно немыслимое происшествие — прилет шаров со всех концов города к мальчику. Сознавая милую наивность трюка, мы все-таки всей душой верим фильму, его доброму и веселому автору-сказочнику, потому что он зовет нас любить справедливость. Достоверность киноизображения не в «фотографичности», а в том, что оно свободно и точно передает любой образ реальной жизни и человеческой мысли. Вот в этом киноискусство не знает равных, и возможности его необозримы.

●

Молодая кинематография создаст вместе с лучшими из старших мастеров великолепный современный стиль.

Мы еще нетвердо произносим эти слова — «современный стиль». А почему, собственно? Наше искусство социалистического реализма сформирует, сложит его, прославит и разнесет по всему миру. И не будет ничего удивительного в том, что в современный стиль органически войдут самые драгоценные находки, открытия, сделанные действительно передовыми художниками разных стран. Все это так естественно, иначе и быть не может.

Идет борьба за умы и сердца современников, коммунистическая идеология проникает в глубь человеческих натур. Потребность души молодого художника — найти не только темы и образы, но и поэтические средства, делающие его первоклассно оснащенным в этой борьбе.



Климентий Минц

Просчет комедиографа

Новая комедия «Русский сувенир» * вызвала самые противоречивые мнения. Большинство решительно не принимает фильм. Но находятся и его сторонники. Ну и что ж? Ведь еще Марк Твен говорил, что при полном однообразии мнений нельзя было бы даже держать пари на конских скачках.

Давайте спорить!

Но прежде чем спорить, хотелось бы договориться о некоторых правилах, которых должен придерживаться критик во время этого спора. Ибо предмет нашего спора — большой труд художника, посвятившего созданию произведения многие годы своей жизни.

Так попробуем спорить так, чтобы не разбить сердце художника.

Будем спорить так, чтобы не ранить его душу, не оскорбить его.

Давайте спорить так, чтобы вдохновить художника на новый труд.

Особенно это важно для комедиографа. Ведь ему надо сохранить юмор, веселую душу, оптимистический взгляд на жизнь, радость в глазах!

Иные наши критики и рецензенты в последние годы так выступали по поводу комедии, что отбили всякое желание у людей работать в этом жанре.

Пора критикам и рецензентам, которые выступают на страницах печати, отказаться от таких выражений, как «мне нравится» или «мне не нравится».

«Выражения «мне нравится», «мне не нравится» могут иметь свой вес, когда дело идет о кушанье, винах, рысаках, гончих собаках и т. п.; тут могут быть даже свои авторитеты...— пишет наш великий русский критик В. Белинский.— Но когда дело идет о явлениях истории, науки, искусства, нравственности — там всякое я, которое судит самодовольно и бездоказательно, основываясь только на своем чувстве и мнении, напоминает собою несчастного в доме умалишенных, который с бумажною короной на голове, величаво и благоуспешно правит своим воображением народом, казнит и милует...».

Итак, о комедии нужен серьезный, деловой разговор.

Гр. Александров взялся за создание картины, действие которой происходит на переднем крае нашей семилетки.

Мало того, он взялся за создание кинокомедии, самого дефицитного и сложного жанра в нашей кинематографии. Заслуживает одобрения и то обстоятельство, что Гр. Александров решил сделать комедию не «у Черного моря», а в Сибири, в тайге, не в доме отдыха, а на стройке.

От многих наших комедийных фильмов «Русский сувенир» отличается по своему идейно-художественному замыслу. Автора нельзя упрекнуть в том, что он задался целью снять какой-то пустячок, изложить какую-то незначительную историю или мелкий анекдот. Нет, он решил средствами художественной кинопублицистики, приемами памфлета поднять тему, которая важна и актуальна. Он поставил своей задачей разоблачить миф о «железном занавесе» России, показать, что́ представляет собой Россия сегодня, каков истинный русский, советский характер.

* Автор сценария и режиссер Григорий Александров. Оператор Г. Айзенберг. Художники М. Богданов, Г. Мясников. Композитор К. Молчанов. Звукооператор Е. Кашкевич. «Мосфильм», 1960.

Из Владивостока в Москву летит самолет. Пассажиры самолета — люди разных стран и национальностей, различных религиозных воззрений и социальных групп. Авария. Вынужденная посадка. И вместо того чтобы начать ознакомление с Советским Союзом по программе «Интуриста», иностранцы знакомятся с нашей страной, так сказать, «с черного хода»...

«Загадочная» и «таинственная» Сибирь и вся наша советская родная земля, по мысли автора-режиссера, раскрывается перед глазами иностранцев как гигантская строительная площадка новой жизни — вот основная точка зрения художника.

Люди должны ближе знать друг друга, знать не по слухам, не понаслышке. Знать всю правду. Только тогда возможны взаимопонимание и дружба народов мира.

Попытка комедиографа обратить свое внимание на важнейшие вопросы современности заслуживает поддержки. Пора уже нашу комедию вытащить из тематических задворок на передний край общественной мысли.

Следовательно, споры идут не вокруг замысла картины, а вокруг его воплощения, вокруг той художественной интерпретации, которую получила тема фильма.

Как сумел автор справиться со своей задачей? Как художник увидел мир, людей?

Попробуем ответить на эти вопросы.

Сюжет комедии развертывается драматургом Гр. Александровым в плане обозрения.

Свое знакомство с нашей страной иностранцы начинают не со столицы — не с Кремля, не с метро, не с «Лебединого озера», не, наконец, с чудесного Юго-Запада Москвы, возникшего, как в сказке, — а из глубин Сибири. Той самой Сибири, с которой у иностранных туристов связаны определенные, скажем сразу, весьма наивные представления и которая кажется им пресловутым «черным ходом», через который легче всего подобраться к «тайнам» Советского Союза.

Режиссер-постановщик щедро, красочно показывает этот самый «черный ход» — он выглядит, пожалуй, более помпезно, чем «парадный вход».

И именно по этому вопросу, главному вопросу искусства — как надо показывать действительность — идут споры.

В данном случае, разбирая «Русский сувенир», мы должны считаться с творческой манерой художника. Так уж устроен «глаз» Гр. Александрова, что он видит и любит показывать живописную сторону явлений и событий. Его фантазию и воображение привлекает зрелищная сторона жизни — ее краски. Подробности жизни интересуют Гр. Александрова в меньшей степени. Александров снимает явления и события и жизнь «общим планом». Его, как художника, радуга привлекает своей красочностью, своим нарядным видом, но его совершенно не интересует и не волнует спектральный анализ.

Вот в чем суть его вйдения мира и, как вывод отсюда, творческой манеры, художественного почерка.

Однако интерес художника ко всему новому, что происходит в нашей действительности, — штурм Ангары, пуск космической ракеты, превращение бывшей тюрьмы в гостиницу для туристов и т. д. и т. п. — оборачивается во вред картине, ибо боязнь упустить что-либо превращает единое полотно нашей жизни в некую «выставку». «Выставочная задача» настолько овладела автором-режиссером, что в фильме оказался перебор фактов, оказались нарушены художественные пропорции, и картина начинает утомлять, а где-то и раздражать.

Помимо всего прочего у фильма солидный метраж — 2945 метров. Для комедии, особенно для обозрения, это много.

Гр. Александров владел исключительным мастерством «упаковки и распаковки».

Достаточно вспомнить, с каким блеском он «упаковал и распаковал» в своей комедии «Цирк» центральный номер с пушкой! Это был главный и основной аттракцион, для которого режиссером было отпущено достаточное количество метров. Однако в «Русском сувенире» такое количество объектов, что постановщику явно не хватает метража, для того чтобы показать их, используя тот художественный прием, о котором я писал выше.

Жизнь наша настолько богата, настолько насыщена событиями, что вовремя сообщить о них могут только газета, радио и кинохроника. Художественная кинематография должна догонять жизнь не фотографической фиксацией, а более глубокими средствами искусства.

Я ожидал, что остроумно придуманный автором справочник по России 1913 года в руках магистра философии Джона Пиблса из Великобритании будет использован несколько шире и полнее. Этот безнадежно устаревший справочник по царской России мог бы продолжить и более остро развить панорамный характер картины.

Представьте себе на экране ожившие картинки России 1913 года и рядом с ними — картины тех же мест Советской России 1960 года! Это сравнение на экране выглядело бы куда более остро, чем мы это видели, например, в интересной французской картине «Красавец Париж» Жака и Пьера Преверов, где оживали открытки Парижа прошлых лет и Парижа наших дней.



«РУССКИЙ СУВЕНИР»

Там мало что изменилось за прошедшие годы. Не то — у нас! И жаль, что Гр. Александров, придумавший справочник по России 1913 года, так мало его использовал. Это — потеря.

К какому жанру отнести «Русский сувенир»?

Мне думается, Александров сделал попытку создания публицистической комедии. Во всяком случае, приблизился к ней.

В нашей кинематографии это пока только первый опыт.

Пожалуй, впервые в наших комедиях и даже в картинах других жанров наконец-то (хотя давно уже пора) герои заговорили о важных вопросах религии, морали, этики, общественно-политических формациях и т. д. и т. п. Правда, высказываются они по этим вопросам, используя средства комедийного жанра — шутки, афоризмы, репризы. И здесь есть авторские находки, которые вызывают улыбки и смех. Однако много здесь и наивной дидактики.

Герои «Русского сувенира» — люди начитанные, образованные. Они ведут спор, широко используя культурное наследство, ссылаясь на «Капитал» Карла Маркса, «Гайавату» Лонгфелло и д. т.

Но почему-то не всегда персонажи называют первоисточники.

Так, например, журналист Гомер Джонс, говоря, что «мозг — это машинка, при помощи которой мы думаем, что мы думаем», не сослался на то, что эти слова принадлежат Амброзу Бирсу и написаны им для «Словаря Сатаны», или же Варвара Комарова, вспоминая мысль Марка Твена: «Легче всего говорить правду. Не нужно ничего запоминать»,— так же не упоминает великого американского юмориста.

Гр. Александров предпринял попытку сделать все самому — и написать комедию, и поставить ее. В таком жанре, как комедия, это очень трудно даже такому крупному мастеру, как Гр. Александров.

Думается мне, что автору «Русского сувенира» только помогло бы сотрудничество с комедиографами. Ведь комедия — дело коллективное!

Нужно отметить, что технический эксперимент с «блуждающей маской», осуществленный в таком масштабе, во многом оправдал себя. Но его нельзя считать единственным методом, при помощи которого можно создавать художественные фильмы. В картине далеко не всегда удается добиться органического слияния фона и первого плана, нередко раздражают глаз бутафорские декорации павильона, откровенные макеты, «не звучащие» в соединении с живым актером. Но и сейчас уже в таких жанрах, как обозрение, ревю, фантастический фильм, метод «блуждающей маски» может быть широко использован.

Фильмы Гр. Александрова всегда были неразрывно связаны с музыкой. И здесь незаменимым оказалось содружество с И. Дунаевским. Его музыка придавала картинам особое звучание, особую окраску.

Дело совсем не в том, хороша ли сама по себе музыка к «Русскому сувениру» композитора К. Молчанова. Надо разобраться, насколько она соответствует характеру картины, почерку режиссера. Вот здесь, по-моему, композитор не достиг успеха. Как недостает фильму «музыкального боевика», песни, с которой на устах зритель ушел бы из кинотеатра, вернее, «унес» бы ее с собой!

В «Русском сувенире» занят «первый состав» исполнителей: Любовь Орлова, Элина Быстрицкая, Эраст Гарин, Андрей Попов, Павел Кадочников, и другие.

Но актеры не порадовали на этот раз зрителей, и, думается, сами не испытали творческого удовлетворения от своей работы — слишком эскизный, прямолинейный драматургический материал был в их распоряжении. Живых характеров не получилось, а если рассматривать персонажи с точки зрения «театра масок», то и здесь автору не удалось добиться цельности жанра.

Мне, комедиографу, особенно горько переживать неудачу на фронте отечественной кинокомедии. Она тем более обидна, что курс был взят на передний край нашей семилетки, затронуты были важные проблемы. И поэтому хочется, чтобы в следующей работе Гр. Александрова были найдены верные средства для решения прекрасной задачи, поставленной перед собой художником.

А. Гуревич

Простое и вычурное

Судите сами—не много ли для одного дня почтальона, даже если это последний день его работы: спасти разрушающуюся семью, повернуть лицом к современности заблудшего в исторической тематике живописца, обратить к трудовой жизни расчувствовавшегося преступника-вора и если не принять роды, то хоть присутствовать при них?

Мы вовсе не хотим ратовать за фотографическое правдоподобие, мы готовы допустить возможность стольких событий в один день. Но в том-то и дело, что нагромождение их приводит к вытеснению одного другим.

Обо всем авторам фильма «День последний, день первый»* приходится говорить невнятной скороговоркой, и в итоге хорошо задуманный сюжетный ход теряется в калейдоскопе происшествий.

Весь этот арсенал добрых дел потребовался авторам для доказательства правильной, но не новой мысли: «все работы хороши». Словно опасаясь, что в обычных буднях старика письмоносца не удастся найти красоту человеческого труда, сценаристы нанизывают на сюжетный стержень одно за другим чрезвычайные происшествия. В повседневной жизни почтальона они не столь уж часты, и если ими доказывается важность этой профессии, то начинающему почтальону Ламаре нетрудно, поразмыслив, вернуть свою сумку в почтовую контору.

Но, к счастью, она, в отличие от авторов, знает, что и без особых происшествий нужна людям каждый день.

Интересный замысел — столкнуть начинающую свою трудовую жизнь юную девушку со стариком, уходящим на пенсию, раскрыть в старом почтальоне Георгии поэзию труда и человечности, —к сожалению, показался авторам недостаточно конфликтным. И тогда возникли «заостряющие» моменты: цивилизованный мещанин Важа (М. Горгиладзе), прези-

* Авторы сценария С. Долидзе, Е. Агранович. Постановщик С. Долидзе. Главный оператор Л. Пааташвили. Художники: Г. Гигаури, К. Хуцишвили. Композитор Д. Торадзе. Звукооператор В. Долидзе. «Грузия-фильм», 1960.

рающий любимую девушку за ее почтовую сумку, бурная ссора, порванная фотография, волнующие пробеги героини и брошенные в пролет лестницы письма. Все эти дополнительные конфликты оказываются неглубокими из-за экзальтированной, сверхэмоциональной трактовки. Как, например, не вспомнить: «он пугает, а мне не страшно», когда пробег Ламары (Б. Мирианишвили) по улицам снят с той же экспрессией, что и известные кадры Урусевского в фильме «Летят журавли». Пушка явно стреляет по воробьям.

Едва оператору захотелось показать вид Тбилиси с горы Мтацминда (кадр, ставший для грузинских кинематографистов фатально неизбежным), тут же герои картины отправляются на фуникулере завтракать. А так как сценаристам нужно вставить эпизод с художником, в руках у почтальона Ламары очень кстати оказывается журнал со статьей о нем.

Из-за стремления рассказать обо всем возникают такие выпадающие из действия эпизоды, как сцена в бассейне или на квартире у академика-филателиста. В конечном итоге, фрагментарность сценария не дает возможности цельно показать характеры людей. А о том, что не удается показать, авторы фильмов стараются рассказать. И возникают длинные, необязательные диалоги и монологи, заполненные изложением различных истин. Герои не говорят, а декламируют. Почтальону Георгию (С. Закариадзе) приходится долго и назидательно излагать свои взгляды на все, начиная от скорости реактивных самолетов и кончая диспутом о профессиях.

Другое следствие отсутствия логики в сюжете — трудности в работе актеров. Не имея материала, позволяющего показать постепенное развитие образов, они сплошь и рядом вынуждены с места в карьер играть кульминационные моменты в жизни человека.

Такие кульминации в роли ничем не подготовлены, и на экране появляются фальшивые слезы горя или радости, неправдоподобные, сатирические краски. Особенно тяжело пришлось актерам Д. Жоржолиани (Тамара) и О. Коберидзе (Леван). Их вставной эпизод превратился в серию не связанных между собой кадров—крупных планов, отображающих бурные эмоции героев.

Наконец, надо серьезно сказать о вкусе, о чувстве меры, об утрате в иных эпизодах духа мужественной простоты, которым всегда было сильно кино Грузии. Слишком часто слезы умиления застилают острый взгляд художника. Вор с ножом в руках, страдающий под звуки сентиментального романса, исполняемого героиней, плачущая Ламара — все это вносит ненужную романсовую душещипательность. Авторам надо было бы строже подходить и к отбору комедийных средств, избегая банальных положений, подобных эпизоду с милиционером на перекрестке или традиционному штампу полуинтеллигентной мещанки-мамы.

Нужно ли подводить итоги? Цепь всегда состоит из звеньев, одно следует за другим. Недоверие к реальным, простым ситуациям, поиски мнимой остроты и других «приправ к прозе жизни» приводят и к многословию, и к вычурности, и к издержкам вкуса. Это отягощает интересный замысел и мешает настоящей удаче фильма С. Долидзе.

Но большой творческий опыт режиссера в сочетании с тонким и точным изобразительным решением картины помогает в известной мере компенсировать указанные недостатки. Изобразительное решение (оператор Л. Пааташвили, художники Г. Гигаури и К. Хуцишвили) придает фильму особую прелесть. Оно восполняет его пробелы, вносит единственно правильную интонацию лирического, мягкого повествования. Оператор полностью использовал все возможности сценария. Дороги почтальонов, лестницы, мотив города на холмах, города, неповторимо своеобразного и красивого, позволили ему строить интереснейшие композиции, широко использовать вертикальные ракурсы.

Камера Пааташвили на редкость пластична и подвижна. Теряешься, пытаясь понять, как удавалось ему снимать свои великолепные панорамы лестниц, подъемов, в которых камера порой повторяет даже винтовое движение ступеней. Точка зрения аппарата почти всегда остра и свежа. Покоряют чистота и ясность, графичность операторского почерка. Термин «второй план» в кадрах Пааташвили иногда хочется изменить на «пятый» или «шестой план» — настолько интересны его глубинные кадры. Точно владея искусством светотени, хорошо используя контрасты освещения, Пааташвили снимает отличные портреты героев. Правда, в интерьерах, в групповых сценах его композиции несколько скованны, однообразны, не так хороши, как на натуре. Тем не менее мастерство оператора безусловно делает картину глубже, задает ей верный тон.

Вместе с оператором этот тон великолепно выдерживает народный артист СССР С. Закариадзе. Его Георгий — человек мягкий и добрый, с тонким чувством юмора, с хитринкой в уголках все понимающих глаз. Немного комичная, сутулая фигура, длинные, болтающиеся руки, своеобразная походка — все полно глубокого обаяния. Большая человеческая душа, отзывчивое сердце, стариковская мудрость, все это не делает Георгия — Закариадзе какой-то абстрактной фигурой старика вообще. Острая характерность актера такова, что другого подобного Георгия не найти. Но есть в нем что-то от героя народных сказок, от собирательного образа чудаковатого мудреца. Это и есть настоящее искусство: конкретный характер, становящийся типиче-

ским. Это и есть настоящее искусство, потому что зритель от всей души полюбил Георгия — Закариадзе, и нам жаль расставаться с ним в последних, великолепно, тепло сделанных режиссером, оператором и актером кадрах возвращения подвыпившего почтальона домой.

Игра исполнителя главной роли, отличное изобразительное решение и выразительная музыка (композитор Д. Торадзе) выводят фильм «День последний, день первый» из круга заурядных явлений грузинского кино. Однако все, что было сказано о фильме выше, от этого не меняется. Режиссер Сико Долидзе в этой картине ищет новые для себя пути, он обращается к жанру лирической новеллы после бытовой комедии «Стрекоза» и романтической трагедии «Фатима». И если в чем-то ему помогает его былой опыт (очень удачен, например, окрашенный добрым юмором эпизод у жены сталевара), если в чем-то он точно находит новые для себя краски (отличная сцена воспоминаний Важи о встрече с Ламарой), то в других местах ощущаются известные издержки вкуса, о которых мы уже говорили.

Главная же причина имеющихся в фильме недостатков безусловно лежит в его драматургии, где хорошая и верная мысль заслоняется вычурным орнаментом.

Обращение талантливого киномастера к современной теме, к материалу сегодняшней действительности само по себе—факт глубоко отрадный. Хочется надеяться, что он продолжит свои творческие поиски в этом направлении и, взыскательно относясь к драматургической основе фильма, добьется более полного успеха.

В. Фролов

SOS!

Спасите наши души!..
От дурного вкуса.
От розовой водички.
И от унылого нравоучения.

Спасите от штампов, которые надоели, от кинематографических улыбок, вызывающих зубную боль...

Спасите! SOS!..

Я слышу эти тревожные сигналы. Их подают из зрительных залов уже давно. К ним не всегда прислушиваются: невыгодно спасать! Кассы ждут денег. В кассах нет спасательных поясов. Нет их и в кинопрокатных конторах. А халтура угрожает кинематографу.

Теперь уже она гуляет и в комедии. И этот жанр — веселый спутник людей — помрачнел и подает сигналы бедствия.

SOS!.. SOS!..

Мы их недавно слышали на «Черноморочке».

Теперь они, эти сигналы, подаются с борта английской яхты «Элис», их принимают на советском судне «Запорожец». Теперь это делается всерьез. Стучат телеграфные аппараты, возникают на экране графические обозначения сигнала бедствия, в эфире угрожающе-жалобно передается: SOS!.. SOS!.. Герой фильма Юрий Цимбалюк, совершенно положительный и скучный молодой человек, правда, позволяющий себе шутки и озорство, бросается в морскую пучину и спасает английскую леди. Она, конечно, безмерно счастлива и, придя в себя, дает пощечину своему жениху Пейтону, который захватил два спасательных пояса и обрек было бедную леди на гибель.

Да, я не успел сказать самого главного. Фильм называется «Спасите наши души», поставлен он режиссером А. Мишуриным по сценарию Е. Помещикова.

Сценарий был задуман как комедия, даже как водевиль с элементами эксцентрики. Но на экране получилась чуть ли не мелодрама, в которой все разыгрывается всерьез, без чувства юмора, с невероятным нажимом на банальные нравоучения, в удивительно замедленном темпе.

Чьи же души призывает спасать фильм? Конечно же, не наших зрителей. И не души героев с торгового

«Спасите наши души». Автор сценария Е. Помещиков. Режиссер А. Мишурин. Операторы А. Герасимов, Л. Штифанов. Художник Г. Прокопец. Композитор Ю. Шуровский. Звукооператор С. Сергиенко. Киевская киностудия имени А. П. Довженко. 1960.

судна «Запорожец». Эти люди отличаются совершенной порядочностью и завидной ясностью своих мыслей. Авторы комедии решили спасать души обитателей особняков на британских островах. Что же, дело очень похвальное. Почему бы, в самом деле, не заняться перевоспитанием довольно изнеженной леди и отъявленного негодяя Пейтона, имеющего дурную привычку при пожаре яхты хватать спасательные пояса в недозволенном количестве. Негодяя не исправишь — он остается негодяем: такова, так сказать, логика капитализма. А вот очаровательная леди, спасенная героем Цимбалюком, вполне поддается чудодейственному перевоспитанию. Стоит с ней провести задушевную беседу в ночное время, как она сразу же решает разрушить вековые предрассудки: уходит из шикарного особняка к тому, кого любит, и кто, конечно же, не имеет особняка. Беседу в довольно популярном тоне проводит с ней Леся Гордиенко, она же «госпожа Цимбалюк» — особа, необычайно склонная к нравоучениям.

Все в фильме делается по принципам «палочки-выручалочки»: надо сценаристу, чтобы персонаж занялся перевоспитанием английской леди, — пожалуйста! Займется! Что же для этого необходимо? Чтобы герой, спасший леди в океане, был приглашен в особняк Мейсфилдов, где его хочет видеть благодарная Элис. Он приходит туда. С капитаном. Потом капитан оставляет его одного. И он очаровывает дедушку Элис. Дедушка прослышал, что у Цимбалюка есть жена. Как же, молодой человек, вы скрываете этот примечательный факт в вашей биографии? И дедушка вызывает госпожу Цимбалюк в особняк. Но ведь Леся не жена Цимбалюка, он пошутил. За эту шутку его «проработали» на собрании. И больше всех призывала к ответу «шаловливого» Юрия опять же «правильная» Леся Гордиенко.

Пока Леся популярно объясняла леди, как надо жить, Юрий общался с простыми англичанами: шофером Биллом, который во время войны побывал в Мурманске и знает многих русских парней (он бережет фотоснимок, где снялся с нашими моряками), со слугой Шелтоном. Билл предлагает Юрию Цимбалюку выпить коньяку за советский «лунник», а Шелтон сообщает, что по лондонскому телевидению выступает отец Юрия Цимбалюка — председатель колхоза, приехавший в составе нашей делегации в Англию. Вот ведь на что способна «палочка-выручалочка»!

Итак, герои фильма «спасают души» англичан. Они, казалось бы, делают хорошие дела: налаживают дружеские связи, демонстрируют отвагу, передовое мировоззрение советских людей. И во всем проявляют находчивость. Ну просто образцовые люди образцового судна «Запорожец». Только в них не веришь. Потому что в фильме нет правды искусства, живости и правды характеров. В сюжете постоянно действует чудо-юдо — злосчастная «палочка-выручалочка», которая сводит и разводит людей по приемам кинематографических штампов.

«Палочка-выручалочка» не волшебная фея. И не факир. Эта «палочка» опасна. При ее действии надо подавать сигналы: SOS!.. SOS!..

Плохая союзница искусству «палочка-выручалочка»!

Посмотрим же теперь, как выглядит в фильме комедийный диалог.

Юрий бросил за борт гитару. Боцман, видевший это, подходит к Цимбалюку.

«Б о ц м а н. Что-то вроде за борт упало, товарищ практикант?

Ю р и й. Да, боцман, сердце упало».

А вот юмор англичан:

«П и т е р. Свадьба! Как дед, я в восторге, по крайней мере ясно, что подарить жениху — спасательный пояс!

Э л и с. Браво. И пусть папа похлопочет о медали за спасание на водах...».

От подобного юмора становится грустно. А между тем режиссер подчеркивает присутствие хорошего, веселого настроения у героев: «Юрий улыбается», «смеющееся лицо Юрия», «улыбающееся лицо Леси». И актеры не скупятся, они смеются, улыбаются, даже хохочут. Но нам, зрителям, не смешно. Примитивные слова и «лобовые» реплики не согласуются с юмором.

Но, может, фортуна вывезла в драматических сценах или в сценах, долженствующих обозначать печаль, грусть или другие душевные состояния киноперсонажей? И здесь не помогли лирические музы. Они убежали, уступив место сценам и словам, стертым как пятаки. Играет на рояле матрос. Играет возбужденно. Юра говорит: «Ох, Петро, как ты играешь!», боцман восклицает: «Петро! Талант!» А Леся ничего не говорит. Она думает, на экране крупно — «задумчивое лицо Леси...». Но в особняке у Мейсфилдов играет не Петро, а Леся. Опять же играет вдохновенно. Очарованные слушатели. Дедушка Мейсфилд спрашивает у нее: где она научилась играть на рояле? «В детдоме был хороший учитель музыки». Хорошо сказано. Но надо же пояснить эту фразу, и на помощь призывается опять же «палочка-выручалочка». И Леся не без гордости разъясняет англичанам: «Это не тот детдом, какой описывал Диккенс...» И все встало на место. Только вспорхнула и улетела волшебная муза искусства...

Увы, режиссер в фильме «Спасите наши души» не блеснул находками, не попытался создать фильм-комедию. Нет, он не брал на себя таких смелых функций. Наверно, он приложил немало усилий, чтобы испортить сценарий. Об этом, впрочем, мы на-

деемся узнать после того, как будет напечатана наша статья; тогда сценарист будет обвинять режиссера, режиссер сценариста... Не впервой, как говорится.

А пока? Пока скажем, что режиссер-постановщик усугубил недостатки сценария, посчитав своей обязанностью поставить все точки над «и». Под бодренькую музыку и не менее бодренькую песенку кинокамера ведет нас по одесскому порту. Грузы. Грузы. Ящики с оборудованием. И адреса. Адреса. И крупно: «Сделано в СССР». Потом опять песенка. И берега родной земли. Звуки рояля. И Леся вспоминает: Юрий Цимбалюк выводит на лодках одно имя: «Леся», «Леся», «Леся». Много раз «Леся». Это должно обозначать любовь.

Иллюстрация надоедлива, как муха. Она оставляет следы на всей киноленте. Иллюстрация, становясь методом, начинает походить на надписи к детским рисункам. Опять же для ясности. Дедушка Мейсфилд говорит о своем сыне Нортоне, что он «коммерсант, огрубевший, как совок для угля». И тут же режиссер крупно снимает совок, которым подается уголь в горящий камин... Сильнейшая кинематографическая деталь. Вершина иллюстрации!

Нет, не такого искусства ждет наш зритель. Он протестует против розовенького нравоучения, против откровенной иллюстрации, против ремесленного равнодушия. Он подходит к телеграфу и выстукивает слова тревоги и беспокойства:

— SOS! SOS!

В. Шитова

Регистрация зла

Среди множества слабых импортных картин, неведомо как «просочившихся» на наши экраны, особое место занимает фильм «Адские водители», претендующий на трактовку «социальной темы».

Английские киностудии не поставляют на мировой экран ни шикарных «золотых симфоний», ни игривых пасторалей — должно быть, в этом сказывается влияние строгой реалистической традиции английской литературы, решительно преграждающей дорогу «венскому шаблону».

Не потому ли даже в коммерческих произведениях английского кинематографа обычно сохраняется внешняя связь с социальной проблематикой, с социальным конфликтом?

Кроме того, как нам кажется, здесь действует и еще одна закономерность: сегодня коммерческое кино вообще очень часто бывает вынуждено поступать так из-за стремления не отстать от времени. Конечно же, оно делает это на свой лад — огрубляя жизнь и приводя ее к схеме, поверхностно заимствуя стилистику и беря взаймы темы, характеры, бытовой антураж.

Не так ли появляются фильмы, претендующие на титул реалистических только потому, что в них десятки метров пленки тратятся на съемку грязных лестничных клеток, или фильмы, претендующие на звание остросоциальных только потому, что в них действие разворачивается в той ли иной производственной среде?..

Обо всем этом думаешь, приводя в систему впечатления от английского фильма «Адские водители» (режиссер Рейкер Эндфилд, производство студии «Пайнвуд»).

Создатели фильма решились опуститься в низы жизни не столько в поисках открытий, сколько в погоне за чем-то острым, сюжетно «обещающим».

Так возник этот жанр, который очень хочется назвать «производственным детективом». Так окрасилась оттенком уголовщины эта история о том, как администрация конторы грузовых перевозок эксплуатировала шоферов, заставляя их ездить на бешеных скоростях: оказывается, шоферы работали за двоих, а заработки каждого второго распорядитель забирал себе.

Детектив не обходится без бандитов — и вот в центре фильма оказывается Ред; он имеет свою долю в доходе от преступных махинаций и за это держит всех в кулаке, в любую минуту готов на провокацию, а то и просто на убийство.

Детектив не обходится без «сильной личности» — и вот в центре фильма рядом с Редом и в смертельной схватке с ним оказывается Том Иетли.

Детектив не обходится без финальной схватки не на жизнь, а на смерть. Фильм «Адские водители» заканчивается поединком грузовых машин.

... Автомобили мчатся по крутому склону. Машина Реда с размаху ударяет машину Тома. Удар. Еще

удар... У Реда отказывают тормоза. Не успев добить Тома, он сам скатывается в пропасть. Безумное лицо Реда — крупный план. Заводной ключ с биркой «13» — крупный план; символическая подробность: по обстоятельствам действия противники обменялись грузовиками, и машина Тома «помогла» своему хозяину.

Ред погиб, вместе с ним погиб и распорядитель. Позорным злоупотреблениям пришел конец.

Фильм «Адские водители» — грубый фильм. Что ж, правда часто бывает грубой. Но всегда ли грубость бывает правдой? Нет ли здесь расчета на то, что тон сделает музыку, что этот тон «суровой правды жизни» сам по себе определит правдивость картины?

Под тонким слоем внешнего, нарочито «заскорузлого» правдоподобия то и дело обнаруживается предвзятая мысль, герои картины оказываются со склада социологических амплуа, а среда, в которой они действуют и которая предлагалась зрителю в качестве холодного, но непререкаемо точного слепка с действительности, предстает перед нами как нечто в значительной мере условное.

Не находим ли мы в этом фильме отголосков той рутинной концепции, по которой личность человека, лишенного собственности, определяется самыми простыми множителями, по преимуществу рефлексами и инстинктами?

Ведь бездуховность утверждается здесь как н о р м а, отсутствие индивидуального — как проявление общего правила, которое никому не дано преступить.

Да, условия жизни «адских водителей» объективно ужасны. Они способны изуродовать человека и уродуют его. Но по логике авторов получается еще и так, что эти люди таковы прежде всего по велению их социальной природы, которая с а м а п о с е б е обрекает их быть вот такими мрачными тупицами, злобно ухмыляющимися «весельчаками», способными на любую гадость, или подхалимами, готовыми укусить руку, которую только что лизали.

Безысходной мрачностью веет от «группового портрета» этих «адских водителей». Здесь все ветви от одного дерева — разве что у Реда больше наглой жестокости и склонности паясничать и пакостить.

Мы говорили об известной условности среды, в которой действуют герои картины. Конечно, условность здесь распознается труднее, чем, к примеру, неприкрытая простодушная бутафория киноревю. Здесь берутся возможные, сами по себе вполне достоверные обстоятельства, которые потом акцентируются на определенный лад.

Так, пансион, в котором живет шоферская братия, превращается в некий полубандитский притон. Так, старательно подчеркивается неприязнь между «адскими водителями» и населением маленького провинциального городка. Так — и это тоже не случайно — в поведении и манерах героев явственно подчеркивается привкус чуть ли не гангстерских привычек.

Фильм «Адские водители» беден выразительными вещественными деталями — он построен на подчеркнуто нейтральных средних и общих планах. Но есть здесь одна деталь, может быть и случайная, которая воспринимается почти символически: мы имеем в виду кожаные куртки главных действующих лиц — Реда и Тома. Засаленные кожаные куртки, словно приросшие к своим обладателям. В тускло блестящей коже, которой обтянуты по-животному сильные тела врагов, борющихся друг с другом, воистину есть что-то страшное, как есть страшное и во всем этом человеческом стаде, способном объединяться лишь ненавистью всех против одного.

Да, Том Иетли не только стремится «обставить» Реда. Он еще и восстает против преступных порядков, ведущих к увечьям, он хочет вывести жуликов на чистую воду.

Но эта сюжетная линия фильма явно оттеснена на задний план равнодушной регистрацией проявлений злобной вражды всех против всех.



Джузеппе Де Сантис, Коррадо Альваро, Базилио Франкина

МЫ ТЕ, КТО ВЫРАЩИВАЕТ ХЛЕБ

ПАВШИМ В БОРЬБЕ ЗА ЛУЧШЕЕ БУДУЩЕЕ
ПОСВЯЩАЕТСЯ ЭТОТ ФИЛЬМ.

Большое поместье в Калабрии. Знойный летний день. Подле стога сена весь вспотевший и красный от жары, жуя толстый бутерброд, сидит дон Кармело Дзампа. Это крепко сколоченный мужчина с высокомерным и строгим лицом. На голове у него соломенная шляпа, под ней большой цветной платок, прикрывающий лицо. Сверху в стог воткнут черный зонт, чтоб защитить дона Кармело от солнца.

К стогу верхом на коне подъезжает Берто, один из надсмотрщиков.

— Дон Кармело, покупатели приехали, хотят поглядеть на хлеба,— говорит он.

— Сейчас иду,— отзывается дон Кармело.— Поторопи крестьян, пусть поскорее кончают работу.

Берто пускает коня рысью и удаляется в сторону огромного поля, где колосится пшеница.

Повсюду, насколько хватает глаз, видно, как копошатся, словно муравьи, батраки — мужчины и женщины всех возрастов.

Длинные вереницы жнецов, следуя друг за другом, несут снопы на плечах и на голове.

Слышны отрывистые возгласы, нестройный гул голосов, доносится протяжная, жалобная песня жнецов.

К группе крестьян на полном скаку подъезжает Берто.

Резко осадив коня, он кричит:

— Пошевеливайтесь!.. Сегодня к вечеру все должно быть кончено...

Сценарий фильма «Мы те, кто выращивает хлеб» создан одним из видных писателей современной Италии Коррадо Альваро в сотрудничестве с известным режиссером Джузеппе Де Сантисом и режиссером Базилио Франкина. К. Альваро — уроженец итальянского юга—в лучших своих книгах (роман «Люди из Аспромонте» и др.) сумел с художественной правдивостью изобразить жизнь крестьян одной из самых отсталых итальянских провинций — Калабрии. Этой же теме посвящен и написанный несколько лет назад сценарий «Мы те, кто выращивает хлеб», перевод которого мы публикуем с небольшими сокращениями.

Режиссер Де Сантис до сих пор не смог осуществить в итальянских условиях свой давнишний замысел — постановку фильма по этому сценарию.

Крестьяне сваливают в одну кучу снопы. Гора снопов быстро растет. Сверху падают несколько снопов. Человек, несший их, выпрямляется — и мы видим потное небритое лицо Аннибале Дзаппала. Усталым движением тыльной стороной ладони он обтирает пот, обильно струящийся по его лицу и шее. Помутневшими глазами он как бы ищет кого-то.

Но вот словно вспыхнул взор Аннибале от внезапно озарившей его мысли, и он зашагал к стоящему вблизи зонту дона Кармело. Остановившись на почтительном расстоянии от зонта, Аннибале снял дырявый берет.

— Хозяин... Дон Кармело...— обращается он к неподвижно торчащей из-под зонта соломенной шляпе.— Я Аннибале Дзаппала... Вы меня, конечно, не знаете... Я здесь батрачу вот уж сорок лет. Жена родила мне шестерых детей...

...Ассунта, жена Аннибале, стряпает под открытым небом. Помешивая ложкой варево, время от времени она глядит на поле. Слышен голос Аннибале, который продолжает:

— ...На поле она работает лучше меня... не знает отдыха ни днем, ни ночью...

Во главе вытянувшейся цепочки крестьян, несущих снопы, шагает старший сын Аннибале — Антонио. Вид у него мрачный, раздраженный.

Аннибале продолжает:

— Антонио, старший наш... Как вернулся с войны, стал совсем неразговорчив... но уж если за что берется, работает как вол...

Аддолората, девушка с застывшим на лице выражением тихой грусти, вяжет пучок колосьев, помогая себе коленом. От непосильного, долгого труда вот-вот увянет ее краса, но глаза ее еще нежны и прекрасны.

По-прежнему звучит голос Аннибале:

— ...Потом Аддолората... старшая из дочерей... вся в мать... никогда не устает...

Паоло, юноша с озорными, лукавыми глазами в лихо сдвинутом набок берете, взваливает снопы на телегу и вдруг замирает, привлеченный заманчивым зрелищем,— там, наверху, видны голые ноги женщины, укладывающей снопы на возу.

Голос Аннибале продолжает:

— ...А Паоло большой охотник до шуток. Да и что говорить, ему всего двадцать два... но в работе его никто не обгонит...

Ивана бросает на воз сноп и вдруг, услышав приближающийся топот копыт, стремительно оборачивается, показывая нам свое задорное лицо... Необузданная порывистость движений придает ей особую прелесть.

К возу галопом подъезжает Берто. Заметив Ивану, он придерживает коня и устремляет на нее жадный взгляд. Ивана следит за ним краешком глаз, потом убегает, заливаясь смехом.

Слышится голос Аннибале:

— ...Ивану я больше всех люблю... Только тревожусь за нее... уж очень она молода...

К сваленным снопам подходит юноша лет шестнадцати, в непомерно больших штанах, стянутых у пояса бечевкой, в рубашке с оборванными пуговицами и множеством заплат. Он сбрасывает сноп, но вдруг, прижав руку к груди, ищет медальон и, не обнаружив его, кидается очертя голову в кучу снопов, разбрасывая их в разные стороны. Потом с медальоном в руках выпрямляется, целует его и вешает себе на шею.

Голос Аннибале:

— Есть еще Бастиано... он богу обещан... вы не поверите — что ни ночь, ведет со святыми разговор. Хотел в семинарию поступить... но разве можно?.. Семье руки нужны...

Аннибале охрипшим от жажды голосом продолжает говорить, обращаясь к шляпе и зонту дона Кармело, время от времени он беретом обтирает пот с лица.

— ...И, наконец, младший, Титта его зовут... Но... где же этот плутишка? Что-то не видно...

Из кучи снопов украдкой выглядывает Титта. Опираясь на руки, сползает вниз, с любопытством поглядывая на отца; даже рот от удивления приоткрыл.

— Папа... ты что здесь делаешь?..— спрашивает он.

Аннибале прижимает палец ко рту, заставляя Титту замолчать, затем продолжает, обращаясь к дону Кармело:

— Вот я нашел его... он здесь... вы его видите?

Титта, пораженный, глядит сначала на отца, потом на зонт и шляпу, под которыми, оказывается, никого нет.

Но Аннибале, не подозревая, что говорит впустую, продолжает:

— Теперь, дон Кармело, вы должны мне помочь... Я давно уж хочу вас кое о чем попросить... Знаю, сейчас не время... Я мог бы, конечно, подождать... Прийти к вам домой... поговорить спокойно... Но если я вам не скажу всего тотчас же, то уж больше никогда не скажу... Сегодня жатва к концу подошла. Вся семья и сам я снова без дела... Каждый год все то же — как только кончается жатва, мы... Так вот я думал... тот кусок земли, что...

Шляпа и зонт дона Кармело неожиданно начинают шевелиться. На вершине стога появляется голова Титты, почти утопающая в соломенной шляпе дона Кармело. В руке Титта держит зонтик.

— Папа-а-а... ты что, бредишь?.. Здесь никого нет... Ты с кем говоришь?

Неожиданное открытие обескураживает Аннибале. Он нерешительно проводит рукой по лицу и стыдливо оглядывается вокруг. Потом отнимает у Титты шляпу и зонтик и, наградив его подзатыльником, поспешно уходит.

– А я чем виноват? — тянет ему вслед Титта, потирая затылок.

... Дон Кармело оживленно спорит с двумя покупателями.

— Здесь одни только работы во что мне обошлись...

— Да, что вы нам-то рассказываете, дон Кармело... Ведь все прекрасно знают. Жнецам вы платите всего по четыреста лир в день,— прерывает его один из покупателей, насмешливо качая головой.

— Это мое дело,— отрезает дон Кармело.— Повторяю: зерно отдельно не продам... Если хотите, так придется вам его купить вместе с тем, что в Вердеска и Кампителло...

— Сколько же за всё? — спрашивает второй покупатель.

— Десять миллионов... и ни лирой меньше...

Все трое подходят к коляске дона Кармело. Там, в углу, за приподнятым верхом видна фигура молодой женщины в черном. Ее пышные темные волосы повязаны узорчатым платком.

Дон Кармело заносит ногу на ступеньку.

Покупатели, переглянувшись, следом за доном Кармело взбираются в коляску.

— Хорошо. Поедем поглядим, — говорит один из них.

Женщина продолжает сидеть неподвижно, скрестив руки на животе.

— Деланда, подвинься...— говорит ей дон Кармело.

Тогда она, словно очнувшись, вскакивает с места.

— Пожалуйста, садитесь,— говорит дон Кармело покупателям.— Не беспокойтесь... это моя служанка...

Те садятся рядом с доном Кармело, а Деланда усаживается на пол коляски в ногах у мужчин.

...К коляске бегом приближается Аннибале с зонтом и шляпой. Он собирается что-то сказать, но в это время дон Кармело протягивает руку и вырывает у него шляпу и зонт.

Деланда, свесив ноги, берет в руки вожжи и ударяет лошадь хлыстом. Коляска трогается, а Аннибале, смущенный и уничтоженный, остается стоять на месте.

По дороге длинной беспорядочной вереницей движутся возвращающиеся с полей крестьяне. Разбившись на группы, они устало бредут рядом с мулами и ослами, груженными узлами и земледельческими орудиями. Заунывные томительные звуки свирели сопровождают это печальное шествие.

Один из крестьян выходит на край дороги и, приложив руки ко рту, кричит:

— Эй, там! Не найдется ли у вас работы?.. Хотя бы на пару часов?

Работающие неподалеку в поле батраки оборачиваются на крик, а наблюдающий за ними надсмотрщик качает головой.

...Аннибале шагает рядом с ослом, на котором восседает Титта. Поднеся руку ко рту, Аннибале кричит:

— Есть там работа для меня-а-а?

Издалека, оставляя после себя долгое эхо, доносится голос:

— Не-е-е-ет...

Титта покачивается, сидя на крупе осла, и оглядывает простирающиеся вокруг поля. Вдруг, указывая рукой в сторону, он спрашивает:

— Это чья земля?

— Дона Кармело,— отвечает Аннибале.

— А вон та?— спрашивает Титта, показывая в другую сторону.

— Тоже дона Кармело. Вся земля, что ты здесь видишь,— его.

— И даже вон та гора?

— Да. И та гора тоже.

...Ассунта, задумчивая и грустная, сидит на осле поперек седла. Загибая пальцы на руке, она тихо шепчет:

— Тридцать мельнику... пятьдесят мяснику... двадцать пять кузнецу.. сорок... нет, не хватит...

— А кто дал ему всю эту землю, дону Кармело? — снова спрашивает Титта.

— Ему сдал ее в аренду барон Бальзамо, — отвечает Аннибале.

— Кто такой барон Бальзамо?

— Его никто никогда не видел. Он всегда в Риме.

Вдруг Аннибале снова поднес руку ко рту и закричал:

— Эй, вам помочь не нужно?

— Не-е-ет,— доносится издали.

— Если я все заплачу мяснику,— продолжает шептать Ассунта, — то что же останется кузнецу? И потом... семье ничего не останется... Титте ботинки нужны. Паоло и Бастиано остались совсем без рубашек... Можно бы попросить мельника подождать... но мяснику я обещала расплатиться сразу...

— А что со всей этой землей делает дон Кармело? — не унимается Титта.

— Он делает деньги... а за деньги он покупает себе все, что ему нужно. Ну, довольно, ты мне надоел!..

— А лишнего у него не остается?

— Конечно, остается...

— А что он покупает на деньги, что остаются?

— Покупает то, что ему не нужно.

— Потом еще масла нужно... сала... мыла... муки... — снова доносится монотонный шепот Ассунты.

...Ивана шагает в самой гуще толпы. Плавно покачиваясь, она гордо и уверенно несет на голове корзину. Неожиданно возле нее появляется Дженио — юноша с открытым и простым лицом. Вот он зашагал рядом с Иваной.

— Думаешь, я не видел, как ты сегодня заигрывала с надсмотрщиком дона Кармело?— обращается он к девушке.

— Я не виновата, что на меня все смотрят...

— Если будешь так и дальше продолжать, станешь такой, как Делаида... Видела, вон поехала в коляске?.. Дон Кармело говорит, что она его служанка... Но всем давно известно, что он с ней без свадьбы...

— Такой, как Делаида, или не такой, как Делаида,— это уж мое дело,— прерывает его Ивана.— Поступаю как нравится... Ты что мне — жених?.. Или муж?

— Муж, тебе?.. Ха, еще чего не хватало! Мне пришлось бы каждый день драться из-за тебя...

Уязвленная в своей гордости Ивана ускоряет шаг и оставляет Дженио позади себя. Его место сразу же занимает другой поклонник — приземистый неуклюжий парень.

— Давай твою корзину, понесу,— предлагает он Иване.

— Погоди, пока подрастешь... Разве не видишь — тебе ее не достать.

Уничтоженный таким ответом, молодой человек скрывается в толпе под дружный хохот своих товарищей.

Дженио снова возвращается на свое место рядом с Иваной.

Девушка, скосив глаза, спрашивает, не поворачивая головы:

— Ты здесь еще?

— Да,— с яростью отвечает Дженио.

— Если будешь за мной ходить по пятам, никогда работы не найдешь.— Желая посмеяться над Дженио, она ставит ему на голову свою корзину*.— На, понеси... Так по крайней мере хоть что-нибудь будешь делать.. И не горбись... На тебя глядят...

Дженио идет, неловко согнувшись под тяжестью корзины. Бабушка и мать Дженио шагают в стороне рядом с ослом, на котором восседает семидесятилетний старик, дед Скарфицци. Посмотрев на Дженио, дед бормочет что-то на албанском языке**.

* В итальянских деревнях поклажу на голове носят обычно женщины. — *Прим. перев.*

** На юге Италии издавна проживает небольшое число албанцев, сохранивших свой язык. — *Прим. перев.*

Бабка переводит его слова своей дочери, матери Дженио:

— Он говорит, что в его семье ни один мужчина не позволил бы женщине так обращаться с собой... Говорит, что это просто скандал...

Ассунта тихо покачивается в седле, за спиной у нее сидит Титта. Рядом, опустив голову, шагает Аннибале. Вдруг он выпрямляется и замечает вдали на горизонте коляску дона Кармело, а чуть подальше верхом на лошадях трех надсмотрщиков; они стоят неподвижно на краю поля, по которому движутся вереницы крестьян, переносящих снопы.

Мгновенно оживляясь, Аннибале хватает за руку Титту и ставит его на землю. Потом с неожиданной решимостью, направляясь вместе с малышом в ту сторону, где виднеется коляска, говорит жене:

— Мы вас догоним позже, у ручья...

Женщина провожает его тревожным взглядом.

...Антонио и Аддолората идут в самой гуще толпы. Вдруг Антонио замечает коляску дона Кармело и резко останавливается. Мгновение неподвижно глядит в ту сторону, куда только что отправился его отец, затем устремляется следом за ним.

— Будь осторожен, Антонио,— шепчет ему сестра.

...Аннибале и Титта бегом приближаются к коляске и, увидев, что дона Кармело нет, бегут дальше. Из коляски высовывается Делаида и замечает Антонио, поднимающегося по невысокому склону холма. Оглядевшись по сторонам, Антонио подходит к небольшому стогу. Опершись о него, он устремляет пристальный взгляд на Делаиду.

...Делаида осторожно выходит из коляски и, оглядываясь по сторонам, медленно направляется к Антонио. Пока она приближается к нему, он не сводит с нее напряженного взгляда. Девушка подходит к стогу и прячется за ним.

— Ты должен быть осторожен... а то не миновать нам беды,— тихо произносит она.

Скользя вдоль стога, Антонио подходит к ней, но, боясь, как бы кто-нибудь их не увидел, не решается пожать ее руку.

— Если и дальше так будет... я с ума сойду...

— Говори тише! — шепчет Делаида, стараясь получше спрятаться за стогом.

— Нет, на моем месте нужно кричать! Людей звать! — восклицает Антонио.— Делаида, почему мы не можем всегда и везде быть вместе?

— Ты знаешь, не моя вина, что я служу у дона Кармело...— успокаивает его Делаида.— Когда же придет ответ из Рима?

— Они уже запросили сведения у сержанта...— отвечает он сдержанно. — Еще день-два... и потом...

— А потом мы вместе убежим отсюда,— подхватывает Делаида и, откинув голову к стогу, задумчиво продолжает: — Наконец и я смогу выйти замуж... как все женщины... как моя мать...

... Дон Кармело радушно прощается с покупателями, из чего можно заключить, что сделка состоялась, и направляется к коляске.

... Аннибале и Титта устремляются ему навстречу. Но в это время им неожиданно загораживают дорогу три надсмотрщика.

— Передай управляющему, чтоб он отпустил батраков. Зерно уже продано,— обращается дон Кармело к Ренато, одному из своих надсмотрщиков. Тот пришпорил коня и отправился выполнять поручение. Дон Кармело подходит к коляске и, не обнаружив в ней Делаиды, спрашивает у Берто:

— А Делаида где?

— Меня от жары разморило, решила погулять,— сразу же отзывается Делаида, появляясь из-за коляски и стараясь изобразить на своем лице самую милую улыбку.

Она поднимается в коляску, а дон Кармело усаживается подле нее и, поглаживая ее по колену, говорит:

— Ты сегодня намучилась... Но мне не хотелось оставлять тебя дома одну... Так ты по крайней мере все время была рядом со мной.

Он уже поднял кнут, собираясь ударить им лошадь, но в это время Аннибале, вцепившись в узду, задерживает коляску и, устремив на дона Кармело умоляющий взгляд, одним духом выпаливает:

— Дон Карме, у вас столько земли в Сан Донато, почему бы вам не сдать мне немного? Я сделаю так, что она будет приносить вам больше дохода... В моих руках за год земля превратится в сад...

Но дон Кармело, не слушая его, замахивается кнутом и бьет лошадь по голове.

— Уйди с дороги... дай проехать,— говорит он нетерпеливо.

Аннибале и Титта вынуждены отскочить в сторону. Коляска срывается с места и быстро удаляется. Надсмотрщики верхом следуют за ней.

Аннибале и Титта молча стоят на месте, провожая экипаж глазами. К ним присоединяется Антонио, он с ненавистью глядит на скрывающуюся вдали коляску.

... Небольшой быстрый ручей вблизи поместья. Ивана, стоя по колено в воде, стирает белье. Неподалеку, растянувшись в тени дерева, Дженио жует хлеб с маслинами.

— Знаешь, в сентябре я отправляюсь в Америку? Нас целая ватага собралась... все ребята молодые...

— И как же вы туда отправитесь? Пешком? — спрашивает Ивана.

— Сейчас копим деньги, а потом морем в Венесуэлу...

— Все мечтаешь...

— Нет, уж это серьезно... Там работы много... Не то что здесь...

Ивана берет в охапку выстиранное ею белье и уходит.

...У каменистого русла ручья там и сям виднеются группы крестьян, расположившихся на отдых. Кто развалился на земле, кто сидит на корточках, кто ест, кто дремлет. Ослы мирно пощипывают траву. Узлы и мешки свалены на землю. Доносятся усталые звуки аккордеона.

Облокотившись на седло, Ассунта жует кусок хлеба. Рядом с ней Бастиано ест маслины с хлебом. Поодаль от них, собравшись в кружок, сидят несколько молодых людей. Один из них решил скрутить себе сигарету и достает из кармана щепотку табака.

— В Америке, когда покупаешь сигареты,— говорит он,— спички тебе дают даром...

— А такие нищие, как мы, там носят золотые часы,— подхватывает второй.

— А если все это неправда?— недоверчиво спрашивает третий.

— Что до меня, то я в это верю,— решительно заявляет первый.— В сентябре мы с Дженио отсюда уедем... и покончим со всем этим...

...Аннибале в сопровождении Титты и Антонио спускается по склону холма к ручью. Навстречу им шагает Аддолората с бельем под мышкой.

— Ну, что тебе сказал дон Кармело? — озабоченно спрашивает она у отца. Но Аннибале, не останавливаясь, сухо говорит ей:

— Скорее кончай... уходим сейчас.

Аддолората растерянно смотрит вслед отцу, потом подходит к высокому кустарнику. Там, прислонясь к стволу дерева, сидит юноша. На нем темный, хорошо скроенный костюм. По манере держаться видно, что он хорошо воспитан. Он закусывает, доставая еду из раскрытого перед ним фибрового чемоданчика.

Аддолората, развешивая белье на ветках кустарника, вдруг замечает юношу и замирает, вытянув вперед руки с платком.

Юноша поднимает глаза и, словно завороженный, улыбается девушке.

Аддолората, которую смутил его пристальный взгляд, старается придать себе безразличный вид и начинает развешивать на ветках платок.

Молодой человек, по-прежнему не сводя с нее глаз, встает улыбаясь. Аддолората испуганно роняет платок. Он падает почти у самых ног молодого человека. Аддолората, окончательно смутившись, пускается бежать. А молодой человек поднимает платок с земли и бежит вслед за ней.

... Привлеченные шумом Аннибале и Титта останавливаются и оборачиваются. Из кустов, задыхаясь, выбегает Аддолората, а следом за ней юноша.

Девушка прячется за спиной отца, ища у него защиты. Молодой человек пытается ее настигнуть, но Аннибале хватает его за грудь.

— Что тебе нужно от моей дочери?

— Она потеряла платок,— отвечает юноша, по-прежнему улыбаясь и ничуть не оробев. — Я хотел его отдать.

Аннибале вырывает у него из рук платок и возвращает дочери.

— А ты больше не теряй!

Аддолората, словно девочка, украдкой выглядывает из-за спины отца, а юноша, желая преодолеть неловкость, обращается к Аннибале:

— Я иду в Корвино...

— Поезд здесь не проходит,— тихо отвечает тот.

— Я знаю. Уже целый час иду пешком... Я новый школьный учитель...

Аннибале мгновенно добреет.

— Тогда извините, если я сначала... того...

Учитель, улыбаясь, кивает головой и ласкает Титту, но тот, сердито нахмурясь, инстинктивно прячет за спиной руки, как бы вспомнив все удары, полученные им в школе.

По дороге в авангарде обоза шествует Аннибале, неся на плечах Титту. Рядом с ним шагает учитель. Они продолжают, видимо, давно начатый разговор.

— В далекие времена вся эта земля принадлежала коммуне*...— говорит Аннибале.

— А потом? — спрашивает учитель.

— Потом... лет сто назад барон Бальзамо здесь все огородил и земля стала его собственной.

— Как же так она стала его собственной?

В это время в разговор вмешивается едущий на своем осле неугомонный дед Скарфицци.

— Он говорит, что барон Бальзамо получил эту землю за то, что воевал вместе с королем,— переводит бабка Скарфицци.

— Воевал? Против кого? — спрашивает Титта.

— Против Гарибальди... Он говорит, что все вы невежды,— переводит бабка.

— Он всегда говорит по-албански, — поясняет Аннибале учителю,— по-итальянски он не хочет говорить потому, что итальянцы не сделали Гарибальди королем.

— Титта так выучит всю историю...

— Да, и не станет времени терять на учебники,— отвечает Аннибале.

— Ну, в учебниках об этом не пишут.

— Зато об этом написано в муниципальных грамотах... Я не умею ни читать, ни писать... Но историю я знаю. Историю этой земли в Корвино знает каждый. Смотрите,— Аннибале делает широкий жест рукой,— на десятки километров вокруг мертвая земля... твердая как камень... Здесь ни разу не пахали... а могло бы столько зерна вырасти, на всех бы хватило...

— Почему же эту землю не возделывают? — спрашивает учитель.

— Для того чтоб поднять ее и засеять, нужны деньги... Проще пустить сюда овец .. и получать прибыль без затрат...

— А чье это пастбище? — снова задает вопрос учитель

— Дона Кармело. Ему сдал его в аренду барон Бальзамо! — быстро и с готовностью отвечает Титта, как выученный урок.

— В Корвино всем заправляет один человек — дон Кармело Дзампа,— с горькой усмешкой говорит Аннибале.— Сегодня утром я попросил у него земли пятачок, и он мне отказал.

Учитель мгновение сочувствующе глядит на Аннибале, потом говорит, желая утешить его:

— Что ж ты жалуешься? Теперь всем дают землю.

Аннибале удивленно поворачивается к учителю и недоверчиво спрашивает:

— Ну да, кто это говорит?

— Так говорит закон.

— Какой закон?

— Особый закон. Как раз вчера утвержден. Вы что ж, газет здесь не читаете?— Учитель вытаскивает из кармана газету и протягивает ее Аннибале.— На ... смотри...

Но Аннибале не берет ее.

— Я же сказал вам, что читать не умею... Что там написано?

На первой странице газеты, которую держит в руках учитель, крупный заголовок: «Совещание в Совете министров. Передача невозделываемых земель крестьянам».

---

* Административная единица в Италии. Здесь имеется в виду коммунальная мэрия. — *Прим. перев.*

— Здесь говорится, что все невозделанные земли получают крестьяне,— отвечает учитель.

Аннибале снимает с плеч ребенка и ставит его на землю, потом выхватывает газету из рук учителя, разворачивает ее и, хлопая по ней рукой, спрашивает:

— Вы уверены, что здесь так и написано?

— Конечно,— отвечает учитель.

— Тогда дон Кармело просто обязан мне дать землю!..

— Тебе одному — нет. Вас должно быть много.

— Много?

— Да.

— То есть мы должны все вместе собраться?

— Совершенно верно.

Аннибале на мгновение задумывается, затем вдруг поворачивается и, раскинув руки, останавливает крестьян.

— Вы слышали, что сказал учитель? — громко говорит он.— Нам дадут землю... об этом написано в газете... вышел новый закон!

Аннибале ждал ликования крестьян, готовился услышать крики радости, но его слова встречены лишь равнодушным молчанием. Крестьяне вновь трогаются с места, обходя Аннибале.

Удивленный и растерянный, он остается стоять посреди дороги.

Один из крестьян, проходя мимо него, говорит:

— Этих законов уж столько было...

— Пошли, Аннибале... мы уж почти дома... оставь в покое законы...— подхватывает другой.

— На этот раз правда... спросите учителя,— пытается убедить их Аннибале.

— До Корвино еще ни один закон не доходил,— бросает третий крестьянин, проходя мимо...

— А на этот раз дойдет! — выходит из себя Аннибале и, подняв руку, торжественно добавляет:— Это я вам говорю!

— Ты лучше дай почитать закон дону Кармело! — доносится из толпы.

Но Аннибале не падает духом. Его лицо становится спокойным и сосредоточенным, как будто его озаряет новая мысль...

... Кабинет мэра селения. Вокруг стола в полном составе заседает коммунальный совет Корвино. Здесь Джачинто Томеи — бывший мэр, земский врач Умберто Маньи, управляющий Джакомо Пецца, лавочник Паскуале Кутри, секретарь совета и, наконец, сам мэр, поглощенный чтением газеты.

Бывший мэр Томеи, сухой рослый человек, лет пятидесяти, монотонно говорит:

— Продолжаю придерживаться того мнения, что ни одно цивилизованное селение не может существовать без кладбища...

— Но, помилуйте... почему же вы не устроили кладбища, когда были мэром,— перебивает его управляющий Джакомо Пецца — маленький, крепкий человек с грубым лицом.

— Не будем ворошить прошлое... не в этом дело,— избегает бывший мэр прямо поставленного вопроса.— Главное, нельзя допустить, чтобы трупы зимой выбрасывали в море.

Развалясь на стуле, который с трудом его выдерживает, сидит с закрытыми глазами лавочник Паскуале Кутри. Это тучный, неуклюжий человек. Со стороны может показаться, что он дремлет, но на самом деле ничто из происходящего вокруг не ускользает от его внимания. Его полное и грубоватое лицо не лишено, однако, некоторой привлекательности, которую придает ему ироническая улыбка, никогда не сходящая с уст.

— Что так уж срочно решать вопрос с этим кладбищем? — бормочет он, не открывая глаз.

— Срочно... Предположим, ты этой зимой умрешь. Кто согласится тащить на кладбище в Саличе такую тушу?... Отправят и тебя рыбам на корм,— цедит сквозь зубы земский врач Умберто Маньи.— Вот мое скромное мнение. Исходя из соображений гигиены, предлагаю выбрать подходящий участок земли...

— Постойте,— с высокомерным видом перебивает его управляющий,— разве мы уже не решили, что самый подходящий участок — это...

Бывший мэр начинает нервно ерзать на стуле. Управляющий смотрит на него и спокойно заканчивает:

— ... на землях присутствующего здесь и всеми нами почитаемого бывшего мэра.

— А почему не на землях нынешнего мэра? — возмущается бывший. У него участок больше и удобнее! Я, кажется, ясно говорю, господа...

Управляющий бросает быстрый взгляд в сторону мэра, ожидая его реакции. Но газета, за которой тот скрывается, по-прежнему неподвижна.

— ...Права и обязанности одинаковы для всех, даже если речь идет о мэре,— с гневом заканчивает бывший мэр.

В это мгновение в комнату входят Аннибале и Титта. Робко, на цыпочках выходят они на середину комнаты, держа шляпы в руках, затем смущенно останавливаются на почтительном расстоянии от стола, за которым заседает совет. Никто не замечает их появления, только сидящий с краю секретарь, тщедушный маленький старичок лет шестидесяти, увидев их, машет рукой и бросает скороговоркой:

— Назад... назад... сюда нельзя!

Аннибале отвечает секретарю жестом, как бы говоря: «Спокойствие!»

— Ну, начинай! — толкает его локтем Титта.

Аннибале делает еще несколько шагов вперед и громко, будто выученный наизусть урок, начинает:

— Я, Аннибале Дзаппала, сын Джузеппе... по профессии крестьянин...

Все собрание, кроме мэра, который продолжает скрываться за своей газетой, с любопытством поворачивается в его сторону.

— Я ж вам сказал: нельзя сюда... назад... назад...— секретарь пробует прервать Аннибале. Но тот, ничуть не оробев, продолжает:

— Две минуты, и я закончу... Я, Аннибале Дзаппала, сын Джузеппе... ветеран первой мировой войны... преисполненный уважения к этому почтенному собранию, заявляю, что здесь, среди нас, находится вор.

Все поражены. Кутри даже решается открыть один глаз. А газета, за которой скрывался до сих пор мэр, наконец падает, и из-за нее появляется лицо... дона Кармело.

Аннибале, довольный тем, что ему удалось привлечь к себе внимание, неустрашимо продолжает:

— Да, именно так! Вор, которому сегодня принадлежит поместье Сан Донато... Эти земли он украл у коммуны, а... — Тут Аннибале теряет нить речи и начинает лепетать: — Коммуна, то есть мы... все мы... жители Корвино...

Окончательно запутавшись, он на мгновение теряется, но вдруг стремительно поворачивается назад, берет на руки Титту и водружает его на стул.

— Давай, читай!.. Я дальше не помню,— шепчет он Титте на ухо.

Титта не менее стремительно извлекает из кармана листок бумаги, разворачивает его и приготавливается читать.

Среди собравшихся пробегает ропот недовольства. Но дон Кармело медленно поднимается и жестом успокаивает их.

Титта, стоя на стуле, начинает читать уверенным голосом:

— Я, Аннибале Дзаппала...

Аннибале сразу же прерывает его:

— Нет! Это мы уже сказали. Читай дальше... там, где говорится «поэтому...».

Титта быстро пробегает листок глазами, бормоча себе под нос отдельные слова, потом громко продолжает:

— ...Поэтому мы требуем, чтобы глубокоуважаемый мэр Корвино возбудил дело против барона Родольфо Бальзамо...

Аннибале, чтобы обратить особое внимание на эту фразу, тычет пальцем в сторону собравшихся и повторяет:

— Да... возбудил дело против барона Родольфо Бальзамо...

Титта продолжает читать:

— ... узурпировавшего земли Сан Донато, представляющие собой собственность коммуны. Потому что вышеупомянутые земли должны быть возвращены в полную и неочу... неочуждаем...

Титте никак не удается произнести это слово, и Аннибале, теряя терпение, начинает помогать ему.

— Неотчужаемую,— пытается он поправить Титту.

Дон Кармело выходит из-за стола и не спеша направляется к Титте и Аннибале. Те изо всех сил продолжают биться над проклятым прилагательным.

— Нечуждаемую, — пробует одолеть трудное слово Титта.

— Неоттуждаемую,— лепечет Аннибале.

— Не-от-чуж-да-е-мую собственность коммуны Корвино, — удается наконец выговорить Титте к величайшему удовольствию Аннибале.

Дон Кармело подходит к Титте и вырывает лист из рук мальчика.

— И что потом? — спрашивает он, поднося лист к глазам.

— Потом,— гневно отвечает Аннибале,— когда коммуна выиграет дело против барона Бальзамо и заберет земли Сан Донато, она раздаст их всем крестьянам... потому что эти земли пустуют... А в новом законе сказано, что невозделываемые земли отдаются крестьянам.

Хлопая себя по карману, из которого торчит газета, он с важным видом добавляет:

— Вы что же, газет не читаете?

Дон Кармело поворачивается к своим коллегам, сидящим за столом, и плечи его начинают вздрагивать от смеха. Вдруг он разражается диким хохотом. Аннибале и Титта, нахмурившись, смотрят на него с удивлением.

Следом за доном Кармело начинают смеяться бывший мэр и остальные члены совета, сначала сдержанно, потом все громче и громче. Даже Кутри, окончательно открывает оба глаза и, тряся животом, начинает всхлипывать от смеха. Аннибале и Титта растерянно смотрят то на одного, то на другого. Неожиданно Титта, заражаясь общим весельем, тоже заливается смехом. Аннибале с изумлением смотрит на него и вдруг разражается таким хохотом, что от него начинают дрожать стены. Этот хохот покрывает собой все.

Смех застревает в горле у дона Кармело, и он вдруг перестает смеяться, сразу становясь серьезным. Остальные члены совета, пораженные выходкой Аннибале, тоже умолкают. Только Титта и Аннибале по-прежнему заливаются смехом. Аннибале берет Титту за руку и, не переставая хохотать, выходит из комнаты. Его смех доносится из-за двери. Дон Кармело возвращается к столу на свое место. Доносящийся издали хохот Аннибале его явно раздражает.

Первым нарушает молчание бывший мэр.

— При фашизме, когда я был мэром, таких вещей не случалось. Но... не будем ворошить прошлое.

Никто не отвечает на это замечание. Дон Кармело, нахмурясь, читает записку, которую вырвал у Титты.

Управляющий, заглядывая ему через плечо, спрашивает:

— Кто им написал все это?

— Конечно, кто-нибудь из этих образованных,— злобно отвечает дон Кармело.

Секретарь подходит к дону Кармело и, стоя за его спиной, тоже начинает читать записку. Потом достает из стола папку и, вынув оттуда какую-то бумагу, подносит ее к листу, который держит в руках дон Кармело.

— Смотрите, тот же самый почерк!

— А кто это писал? — спрашивает дон Кармело.

— Новый учитель... Это школьная смета,— отвечает секретарь.

— Какой учитель?

— Тот, что приехал на прошлой неделе...

У дверей старой деревянной школы собрались ребятишки. Они боязливо заглядывают в распахнутую настежь дверь. Там, внутри, учитель в одной рубашке без пиджака подметает пол, пятясь к двери. Дети тихонько хихикают.

Внутреннее убранство школы убого: стол, стул, складная грифельная доска с обломанным концом да несколько парт, беспорядочно сдвинутых в угол и поваленных одна на другую. Ветхие деревянные стены покрыты пылью и паутиной.

Возле окна, выходящего в поле, толпится другая группа ребятишек. Они заглядывают в комнату, облокотясь на подоконник. Среди них Анджелина, девочка лет двенадцати. У нее на руках маленький совершенно голый двухлетний братишка. Другого братишку, постарше, лет пяти, она держит за руку.

Неожиданно один из малышей, не выдержав, громко смеется. Учитель поднимает голову и, заметив детей, ласково говорит:

— Входите, входите...

Но ребятишки, с шумом сорвавшись с подоконника, убегают.

У опустевшего окна вдруг появляется дряхлый старичок, которого все зовут дед Бартоломео. Ему по крайней мере лет восемьдесят. Он ставит на подоконник кури-

цу, держа в руке конец привязанной к ее ноге веревочки. Смешно улыбаясь своим беззубым ртом, Бартоломео говорит:

— А я войду... старый учитель не пускал меня... теперь он умер... Я всю жизнь работал... но сейчас мне уже больше не дают работы... так что пойду учиться в школу... Вот у меня и тетрадка есть...

Учитель, улыбаясь, смотрит на старичка, но не успевает ему ничего ответить, потому что в это время в дверях появляется Аннибале, ведя за собой упирающегося Титту. Мальчику удается вырваться из рук Аннибале, и он убегает.

— Всегда так — только дойдет до двери, и наутек,— говорит Аннибале, подходя к учителю.

— Ну, как прошло дело в мэрии? — спрашивает у него учитель.

Аннибале оглядывается по сторонам. Заметив деда Бартоломео, подходит к окну и закрывает его. Но стекло выбито, и голова улыбающегося деда Бартоломео продолжает, как и прежде, торчать в окне. Тогда Аннибале машет на него рукой, и Бартоломео, бормоча себе что-то под нос, скрывается. Аннибале поворачивается к учителю.

— Они мне в лицо рассмеялись... Но я всех пересмеял! Титта очень хорошо читал ту записку, что вы написали...— и вдруг, вспомнив, восклицает: — Ба! Дон Кармело забрал ее!

— Ты же мне обещал, что выучишь ее наизусть и потом разорвешь? Теперь подумают, что я заодно с тобой.

Учитель принимается нервно расхаживать по комнате, а Аннибале виновато опускает голову и садится на стул, украдкой наблюдая за учителем.

— Я приехал сюда, чтобы учить детей... — говорит учитель.

Он подходит к одной из парт и, опустившись на нее, задумчиво смотрит в окно.

На некоторое время воцаряется тишина. Потом Аннибале робко нарушает молчание:

— Значит... больше ничего уже нельзя сделать?

— Я ничем тебе больше не могу помочь... Я и так уже достаточно себя скомпрометировал, — резко отвечает учитель.

Желая покончить с этим неприятным разговором, он встает и начинает передвигать парты. Аннибале, оставаясь на месте, достает из кармана газету.

— А с теми, кто написал этот закон... нельзя поговорить?

— Конечно. Ты мог бы написать им,— отвечает учитель, продолжая расставлять парты.

Аннибале вскакивает с места.

— Так давайте напишем!

— Я не буду больше ничего писать. Найди себе другого... — сердито отвечает учитель, подходя к доске и складывая ее.

— Я-то думал, вы мне друг,— обиженно говорит Аннибале, медленно направляясь к двери,— а вы, оказывается, такой же, как дон Кармело... Все вы одинаковые...

Учитель продолжает возиться у доски и искоса недовольно и в то же время смущенно смотрит на Аннибале, потом миролюбиво говорит:

— Ладно! Так и быть, напишу для тебя письмо. Но только вас должно быть много... Если ты один подпишешься, это ничего не даст.

Аннибале, который собирался выйти, услышав слова учителя, с радостью возвращается назад.

— Мы напишем от имени всех жителей Корвино,— говорит он, оживляясь.

— А ты забыл, что тебе эти жители уж раз ответили! Они не верят в закон...

Но Аннибале с самой радостной улыбкой протягивает учителю перо и чернила.

— Вы напишите... а уж я позабочусь, чтобы они подписали...

У себя в комнате за столом, подперев руками голову, сидит Аннибале. Перед ним мелко исписанный лист бумаги. Сверху крупными буквами выведен заголовок: «В Областной суд Кротоне». Внизу на свободном месте, оставленном для подписей, красуется одно только имя — Аннибале Дзаппала. Рядом с бумагой на столе лежит новенькая, видимо, только что нарочно для такого случая купленная чернильница и такая же новенькая ручка, а поодаль стоит неначатая тарелка супа.

Ассунта, склонясь над кучкой зерна, насыпанной на расстеленной по полу простыне, перебирает его и наполняет им большой плетеный кувшин.

— Три дня уже ждешь... а ни один человек еще и носу не показал... Не подпишут они никогда,— говорит она, не поднимая головы.

В углу на кровати лежит Антонио. В руках у него брошюра с названием : «Учебник полицейского агента». Прервав на минуту чтение, он произносит:

— У них голова на плечах... Никогда они не пойдут против дона Кармело.

В дверях появляется человек лет сорока, среднего роста, с добрым и веселым лицом. Это Том, которого прозвали Американцем. Он привязывает уздечку своего осла к гвоздю, торчащему снаружи у двери, и входит в комнату, весело восклицая:

— Хэлло, Аннибале! Браво! Я узнал, чем ты занимаешься.

Лицо Аннибале проясняется, и он с надеждой спрашивает:

— Так ты подписать пришел?

Но Том отрицательно качает головой.

— Зачем же мне подписывать, Аннибале? Земля у меня есть. Мне пришлось за нее двадцать лет попотеть в Америке. Но теперь, слава богу, мне не на что жаловаться... Есть у меня и хороший дом...

В это время в комнату молча входит Аддолората и ставит в угол бочонок с водой. Том смотрит на нее и продолжает, нарочно повышая голос:

— ...Чего мне недостает, так это доброй жены.— Потом, обращаясь к Аддолорате, произносит:— Добрый день Аддолората!

— Добрый день, Том,— едва слышно отвечает она.

— Да... доброй жены...— говорит Том, снова обращаясь к Аннибале.— Задумал я на этот счет кое-что... и вы про то знаете. Одно только слово Аддолораты...

Аддолората, подняв на плечо пустой бочонок, выходит из комнаты.

— Сейчас не время, Том... ты погоди. Мы еще об этом потом поговорим... когда нам землю дадут,— говорит Аннибале.

— А когда вам землю дадут? — озабоченно спрашивает Том, подходя к Аннибале.

— Как только соберемся все вместе и подпишем вот это, — показывает Аннибале на лежащую перед ним петицию.

Площадь в Корвино. Повсюду видны группы крестьян, тихо переговаривающихся между собой. Площадь верхом пересекают Берто, Эцио и Ренато — надсмотрщики дона Кармело. Они недоверчиво посматривают на крестьян.

В здании сельского муниципалитета у окна, глядя на площадь, стоит дон Кармело. Рядом с ним управляющий Джакомо Пецца.

— Они боятся вас, дон Кармело... Никто из них не решится пойти на это, — говорит управляющий.

— А он? — спрашивает дон Кармело.

— Он все время сидит дома. Повсюду разослал своих сыновей агитировать.

Ассунта ставит на стол перед Аннибале дымящуюся тарелку супа.

— Уже третий раз я тебе подогреваю. Поешь, наконец... и оставь ты эту бумагу.

— Ешь сама. Я не хочу,— отвечает Аннибале.

— Раз они не хотят подписать, тут уж ничего не поделаешь, — утешает его Ассунта.

— Я их насквозь вижу. Стоит одному начать, и следом за ним все сразу подпишут... — не унимается Аннибале.

Не успевает Аннибале произнести эти слова, как дверь открывается и на пороге появляется дон Кармело.

Ассунта и Аннибале замирают от удивления, а Антонио испуганно вскакивает с кровати.

— Можно? — вежливо спрашивает дон Кармело, добродушно улыбаясь, и закрывает за собой дверь.

Ассунта срывается с места и заботливо подставляет ему стул. Дон Кармело садится, а Аннибале, который начал было вставать, по привычке снимая с себя шапку, вдруг спохватывается и сразу же садится обратно, еще ниже надвинув себе шапку на лоб.

Джозуе проталкивается в толпе крестьян, собравшихся на площади, и, подойдя к той группе, где стоят Пеппе и дед Скарфицци, возбужденно восклицает:

— Дон Кармело пошел к Аннибале!

— Прямо к нему в дом? — спрашивает Пеппе.

— Ага! — отвечает Джозуе.

— И что у них там? — интересуется другой крестьянин.

— Не знаю...

— Все кончится, видно, тем, что кот с собакой помирятся,— говорит Пеппе с негодованием, хлопая себя по колену беретом.— Пошли посмотрим.

...Дон Кармело, сидя на стуле посреди комнаты, шутливо обращается к Аннибале:

— Я и не знал, что ты такой хитрый, Аннибале... И упрямый... Вбил себе в голову получить тот кусок земли... И вот придумал всю эту историю с подписями... Поднимаешь против меня все селение...

Аннибале склоняется над тарелкой и начинает есть с безразличным видом, будто и не слушая того, что говорит дон Кармело.

— Ну ладно!— продолжает тот.— Не люблю я воевать, когда все можно спокойно уладить...

— Аннибале всегда был почтителен. Но нужда заставляет терять голову,— говорит Ассунта, чтобы поддержать разговор.

В это время дверь отворяется, и в комнату входят Паоло, Аддолората, Ивана и Бастиано. Они молча выстраиваются вдоль стены и с удивлением смотрят на дона Кармело. Он поворачивается на стуле и оглядывает их, потом, сокрушенно качая головой, обращается к Ассунте:

— Сколько ртов надо прокормить?

Из-за плеча Аннибале выглядывает Титта и недоверчиво разглядывает дона Кармело. Тот улыбается ему и снова обращается к Ассунте:

— И кто знает, что у них за аппетит!

— Четыре кило хлеба в день, дон Кармело... и того не хватает,— отвечает она, прижимая к груди руки. При этих словах Б стиано быстро глотает слюну.

Дон Кармело встает и задумчиво прохаживается по комнате, оглядываясь по сторонам.

— Тесновато вам здесь..

— Это не дом, а нора,— вставляет Антонио.

— Чей он? — спрашивает дон Кармело.

— Ваш, дон Кармело,— отвечает Ассунта.

Дон Кармело качает головой, потом берет себя за подбородок, как бы раздумывая над чем-то и, подойдя к Ассунте, говорит ей дружеским тоном:

— Послушайте, Ассунта... Вы знаете большой дом, там внизу, в Валлетте?

Аннибале застывает с ложкой у рта, прислушиваясь к тому, что ответит Ассунта.

— Еще бы, конечно, знаю!.. Там, где жила ваша мать, господь сохрани ее душу!

— И помните, какая там земля вокруг? Мягкая, сочная... Хлеба каждый год родятся вот такой вышины,— дон Кармело поднимает руку на уровень груди.— Желание работать у вас есть. Вам только нужно получше устроиться...

Дон Кармело оглядывает всех, чтоб посмотреть, какое впечатление произвели на них его слова, потом обращается прямо к Аннибале:

— Что ты на это скажешь, Аннибале?

Но тот игнорирует слова дона Кармело и, не поднимая глаз от тарелки, продолжает хлебать суп. Не дождавшись ответа, дон Кармело продолжает:

— Ты просил у меня только землю... А я тебе даю дом и землю...

Аннибале продолжает есть, по-прежнему не обращая внимания на слова дона Кармело. Обеспокоенный молчанием отца, Антонио поспешно произносит:

— По-моему... если все по-хорошему устроится, тем лучше..

— Молодец. Вот это разумные слова,— подхватывает дон Кармело и снова обращается к Аннибале: — Но ты до сих пор мне еще ничего не сказал...

Аннибале молча продолжает есть похлебку. Дон Кармело понимающе смотрит на него, потом, медленно направляясь к двери, говорит:

— Во всяком случае, это дело не спешное... Подумай хорошенько... а потом приходи ко мне домой...

— Я уж подумал, дон Кармело,— отвечает Аннибале, вставая.

Он подходит к двери и медленно открывает ее, пропуская вперед дона Кармело. И вдруг оба они застывают на месте, с удивлением глядя перед собой: вся улица перед домом Дзаппала запружена народом. Крестьяне с недоверием и тревогой смотрят на Аннибале и дона Кармело, стоящих в дверях. Аннибале выступает вперед и жестом приглашает дона Кармело выйти на улицу. Тот делает два шага вперед и останавливается рядом с Аннибале, с беспокойством ожидая от него ответа. Крестьяне, затаив дыхание, следят за Аннибале и доном Кармело. Вокруг воцаряется мертвая тишина. И среди общего молчания раздается громкий и спокойный голос Аннибале:

— Вы, дон Кармело, не из тех, кто охотно заходит в дома бедняков. И если вы пришли ко мне с таким делом, значит, вы боитесь. Вам, дон Кармело, нужно поразмыслить, а не мне...

За спиной Аннибале в дверях показывается все его семейство, кроме Ассунты и Антонио.

— На нашей стороне закон,— продолжает Аннибале,— и вы нас больше не запугаете.

Дон Кармело, прищурив глаза и поджав губы, выслушивает Аннибале, потом, помолчав мгновение и не найдя, что ответить, поворачивается в сторону крестьян.

— Вы слышали? Он потерял голову...— обращается он к ним.

Из толпы выходят управляющий и трое надсмотрщиков Берто, Эцио и Ренато. Они становятся рядом с доном Кармело.

— Вы хотите подписать эту бумагу, которая все равно вам ничего не даст, или хотите работать на меня? — продолжает дон Кармело. Крестьяне слушают его неподвижно и молча.

— Даю работу на три недели и плату за три дня вперед! — говорит дон Кармело, и, быстро повернувшись, уходит.

Управляющий и трое надсмотрщиков следуют за ним.

Аннибале с тревогой смотрит на крестьян. Они, оставаясь на месте, провожают дона Кармело взглядом. Тот доходит до конца переулка и сворачивает за угол. Здесь он сразу же останавливается и быстро спрашивает у своего управляющего:

— Ну что, идут?

Управляющий выглядывает из-за угла и видит, что толпа крестьян неподвижно стоит на том же месте. Вдруг от нее отделяется дед Скарфицци и, яростно выкрикивая никому не понятные слова на албанском языке, решительно направляется к дому Дзаппала. Аннибале пропускает его в дверь и, радостно сияя, входит следом за ним.

Пеппе и Джозуе тоже отделяются от толпы, направляясь к дому Аннибале, и вдруг вся масса крестьян трогается с места и, толкаясь, следует за ними...

Поздний вечер. Улица перед зданием сельской школы.

К школе подходит учитель. Он отпирает дверь и входит внутрь. Двигаясь на ощупь в полумраке, он подходит к столу, зажигает спичку и подносит ее к керосиновой лампе. Но неожиданно брошенный из угла берет гасит ее, и чей-то грубый голос произносит:

— Потуши! В темноте лучше разговаривать.

Учитель на мгновение замирает, потом оборачивается и спрашивает:

— Кто вы?

Перед ним, развалясь и положив ноги на парту, сидят Берто, Эцио и Ренато.

— Не твое дело, кто мы. Сядь, есть разговор,— говорит Берто.

— Тогда начните с того, что снимите ноги с парт!— отвечает ему учитель, садясь за стол.

Надсмотрщики, не ожидавшие такого ответа, невольно повинуются приказанию учителя.

— Ну, так о чем речь?

— Мы хотели, чтоб ты объяснил нам, зачем написал ту бумагу...— небрежным тоном заявляет Эцио.

— А что?.. Вы тоже хотите ее подписать?

— Послушай, ты...— вмешивается Берто.— Будем говорить прямо... Ты заморочил голову крестьянам...

— И теперь ты должен пойти к Аннибале, взять у него этот листок... и порвать его... Тогда будем друзьями, как прежде...— продолжает Эцио.

Учитель встает, подходит к двери, оборачивается и говорит:

— Я ничего не сделаю... и все равно мы будем друзьями, как прежде, идет?

Распахнув дверь, он сухо добавляет:

— Спокойной ночи.

Но Берто бросается на него сзади и, взяв за воротник, угрожающе говорит:

— Слушай, учитель! Здесь, в Корвино, спор решают просто, понял?.. Чтоб эта бумага исчезла немедленно... Даем тебе полчаса сроку.

— Сколько вам заплатят за этот визит?— спокойно спрашивает учитель.

Берто с размаху бьет его по лицу. У учителя в углу рта появляется струйка крови. Надсмотрщики переглядываются, самодовольно улыбаясь.

— Я написал эту бумагу, сам того не желая,— говорит учитель, вытирая кровь рукой,— но теперь... начинаю понимать, что поступил правильно... Если б понадобилось, завтра я снова написал бы ее.

Второй удар по лицу. Голова учителя откидывается назад и ударяется о стену. Он едва удерживается на ногах. Кровь изо рта начинает течь сильнее.

— Подожди, воздух Корвино прочистит тебе мозги,— говорит Берто.

— Мне тоже так кажется,— отвечает учитель.

Надсмотрщики медленно направляются к двери.

— Пошли... Увидите, он к утру передумает,— говорит Берто. Затем берется за ручку двери, тащит ее на себя и, вдруг изменившись в лице, останавливается.

В дверях стеной стоят Аннибале, Паоло, Пеппе и Джозуе. Берто пытается бежать, но Аннибале преграждает ему дорогу, хватает его своей сильной рукой за шиворот и отвешивает ему такой удар, что тот кубарем катится по полу.

Остальные двое надсмотрщиков кидаются к окну. Паоло настигает их, хватает Эцио за грудь и одним ударом опрокидывает его на парту

Аннибале подходит к учителю, тот улыбается ему, стоя по-прежнему у стены.

Джозуе и Пеппе подхватывают под руки Эцио и бросают его в сторону Паоло. Тот угощает его хорошим пинком.

— С обратным проездом... за все заплачено,—комментирует Аннибале, вместе с учителем с удовольствием наблюдая за этой сценой.

В это время Берто бьет по спине Пеппе, но удар его кулака, опустившийся на могучую спину Пеппе, не производит на того ни малейшего впечатления. Подоспевший тем временем Джозуе наносит Берто удар в челюсть.

Вдруг Эцио, поднимаясь с полу, за спиной у Паоло достает из кармана складной нож, нажимает кнопку, и лезвие, щелкнув, выпрямляется.

— Осторожно, Паоло!— кричит Аннибале.

Паоло быстро оборачивается и ударом ноги выбивает у Эцио нож. Обезоруженный и напуганный Эцио бросается к окну и взбирается на подоконник...

... На улице, возле школы, собралась толпа. Среди крестьян Ассунта, Аддолората. Ивана и Дженио. Все смотрят на окно школы, где в этот момент появляется Эцио. Он спрыгивает вниз и пускается наутек.

Дверь школы с силой распахивается, и из нее, получив вдогонку по хорошему пинку, один за другим вылетают Берто и Ренато.

Аддолората направляется внутрь школы и подходит к стоящим вокруг учителя Паоло, Пеппе, Джозуе и Аннибале.

— А если к вам еще кто-нибудь начнет приставать... вы только свистните... и все...— говорит Аннибале учителю.

— Я же тебе говорил, что мне не надо было вмешиваться в это дело,— отвечает учитель, вытирая кровь ладонью.

— Дай ему чем-нибудь вытереться,— говорит Аннибале Аддолорате.

Та принимается лихорадочно расстегивать рукав платья, достает платок, но от волнения роняет его. Учитель подхватывает платок на лету, чуть не столкнувшись головой с Аддолоратой. Девушка, смущаясь, берет платок и начинает обтирать ему кровь с лица.

— А теперь пора подумать о том, что ваши дети потеряли уже целый год... с тех пор как умер старый учитель. С завтрашнего дня я хочу начать занятия. Пришлите мне своих детей,— говорит учитель.

Ночь. Коридор в доме дона Кармело. Берто, Эцио и Ренато, уныло склонив головы, выслушивают упреки дона Кармело.

— Если не можете сделать дело как следует, лучше совсем не беритесь. Убирайтесь прочь! Видеть вас не хочу!— Дон Кармело резко захлопывает дверь у них перед носом и, взяв со стола лампу, направляется вверх по лестнице, громко выкрикивая:

— Деланда!.. Деланда!

... В погребе на куче мешков, сплетясь в объятиях, страстно целуются Деланда и Антонио. Погреб, как и полагается в доме у богатого землевладельца, заставлен большими и малыми бочками с вином, ящиками с макаронами, мешками с зерном, стены увешаны колбасами и окороками.

— Если отец твой пошлет эту бумагу..., нам с тобой несдобровать,— взволнованно шепчет Деланда, освобождаясь из объятий.

— Я не подписал ее! Я еще голову не потерял,— отвечает Антонио, еще сильнее сжимая девушку в своих объятиях.

— Но дон Кармело этого не знает... он будет и тебе мстить... Если потеряешь место в полиции, мы не сможем отсюда уехать!

— Не волнуйся, места я не потеряю... Я не хочу расплачиваться за других! Я сам знаю, что делать...

Сверху вдруг доносится шум и звуки чьих-то приближающихся шагов.

Влюбленные испуганно вздрагивают. Антонио решительно и угрожающе поднимается на ноги, но Деланда, схватив его за руку, жестом умоляет не шуметь и подталкивает его к кувшинам с оливковым маслом. Потом стремительно бросается к лежащей на земле сумке и делает вид, что наполняет ее провизией. В это время откидная дверь в потолке распахивается, в погреб падает луч света и на узенькой лестничке появляются ноги дона Кармело.

— Ты что, решила здесь заночевать? — говорит дон Кармело, спускаясь вниз.

— Я готовлю продукты на завтра... управляющий придет за ними рано утром,— отвечает Деланда.

— Скорей. Я тебя жду.

Дон Кармело направляется к тому месту, где стоит Делаида, а она, стараясь скрыть свое волнение, говорит дрожащим голосом:

— Нужно здесь все хорошенько уложить... Вы идите... идите... я сейчас приду.

Дон Кармело ставит лампу на один из ящиков и подходит к Делаиде. Она стоит на коленях рядом с сумкой, поспешно наполняя ее всем, что попадается под руку.

— Нет! Вместе пойдем... Хоть ты меня не зли. И без того у меня сегодня одни неприятности.— Дон Кармело берет девушку за руку и поднимает ее с полу. Но Делаида вырывается и, подбегая к бочонку с вином, поспешно говорит:

— Я быстро... только немного вина налью...

Дон Кармело следует за Делаидой, похотливо поглядывая на нее.

Ярость на лице Антонио, который глядит на них сквозь щель между кувшинами.

Делаида наливает вино из бочонка. К ней подходит дон Кармело и обнимает ее.

— Не зли меня! Пойдем... ты же знаешь, не могу я без тебя...

Делаида с испугом отстраняется от него, с трудом подавляя отвращение.

— Пустите! Все на пол уроню... Пойдем.

И она начинает подниматься вверх по лесенке. Дон Кармело следует за ней, высоко подняв лампу, он освещает ей дорогу. Свет лампы, падая на девушку, шагающую с понуро опущенной головой, окружает ее, словно нимбом. Кажется, будто она взбирается по ступеням эшафота.

Антонио провожает ее тоскливым взглядом, пока дверца подвала на захлопывается. Потом в отчаянии опускает голову...

...Борьба за землю продолжается. Лавочники селения, по наущению дона Кармело, отказывают крестьянам в кредите. Люди голодают, но не сдаются. Они ждут ответа на свое письмо. Между тем дон Кармело сообщил барону Бальзамо обо всем, и тот, пустив в ход свои связи в министерствах Рима, добился, что жалобу крестьян навеки похоронили в архивах. Ответ барона Бальзамо, адресованный дону Кармело, случайно попадает в руки Аннибале.

Ночь. В школе вокруг учителя собралось человек десять крестьян. Они сидят на партах, стоят в проходе.

Учитель заканчивает чтение письма:

— ... и смею уверить вас, похоронена навеки. Преданный вам Родольфо Бальзамо...

Прямо перед ним, не сводя с него напряженного взгляда, стоит Аннибале.

— Этого следовало ожидать, — мрачно говорит учитель.— Они не теряли времени зря... Все бесполезно!.. Они сильнее вас...

И он сокрушенно качает головой.

— А если так, то что же все это значит?— чуть ли не вызывающе спрашивает Аннибале.

— Это значит, что землю Сан Донато вам никогда не получить, — отвечает учитель.

— Никогда?! Ну, это мы еще посмотрим...— решительно заявляет Аннибале.

Ночь подходит к концу. Аннибале, стоя посреди комнаты, прикалывает себе на пиджак медали первой мировой войны.

Ассунта, сидя на кровати, спрашивает его:

— ...А потом? Ты подумал о том, что будет потом?

Аннибале вместе с Аддолоратой озабоченно начинают укладывать в мешок мотыгу и прочее земледельческое снаряжение.

— Сегодняшняя ночь станет праздником... Наши дети будут вспоминать ее... для них я это и делаю...— говорит он.

— А для меня что он делает? Спроси у него... мама! — возбужденно восклицает Антонио, приподнявшись на кровати и упираясь локтем в подушку.

— Я это делаю и для тебя,— спокойно отвечает Аннибале.

— Мне этого не нужно! Мне нужна только справка о хорошем поведении... чтоб поступить в полицию,— отзывается Антонио, задумчиво глядя в одну точку.

— Так, значит, по-твоему, я человек плохого поведения?!— взрывается вдруг Аннибале и с яростью продолжает запихивать вещи в мешок. Аддолората с серьезным видом помогает ему.

На улице перед дверью видны Паоло и Ивана, они увязывают мешки.

В доме Дженио тоже царят суета и беспокойство. Мать и бабка Дженио нагружают осла перед дверьми дома.

Дженио, опершись о косяк двери, смотрит на Ивану, которая ходит подле своего дома.

В дверях появляется дед Скарфицци и выкрикивает что-то в крайнем возбуждении.

— Он говорит, что ему нужна его парадная лента, которую он носил, когда был мэром в девятнадцатом году! Пойди найди ему ее, иначе он не успокоится,— обращается бабка к матери Дженио.

Та направляется в дом, а Дженио, глядя на деда, усмехается. Дед гневно набрасывается на него.

— Он говорит, что Ивана найдет себе другого, если ты не пойдешь с нами,— переводит бабка его слова.

— Ну и пусть... Я уже одной ногой в Америке...— отвечает Дженио.

В это время мать Дженио возвращается с парадной трехцветной лентой и повязывает ее деду вокруг талии.

...Комната в доме Джозуе. Склонившись над большим сундуком, Джозуе достает оттуда трубу и шляпу берсальера* — реликвии своей боевой юности. Он водружает шляпу себе на голову и вешает трубу через плечо. Потом, направляясь к выходу, говорит жене:

— Пошли.

Жена и дети поспешно берут стоящие на полу мешки с инструментом и двигаются следом за ним. На улице у дверей их ждет уже навьюченный осел.

... Из открытой двери чердака высовывается рука Пеппе и кидает вниз небольшой трехцветный флаг. Сын ловит его на лету. Пеппе выбрасывает еще один флаг, и новые руки подхватывают флаг...

...На лестничной площадке стоит Делаида с лампой в руках. Рядом с ней — полуодетый дон Кармело.

---

* Берсальеры — особый отборный корпус в итальянской армии. — *Прим. перев.*

Внизу в коридоре появляются Берто, Эцио и Ренато.

— Они идут на земли Сан Донато...— говорит Берто, останавливаясь на первой ступеньке лестницы.

Дон Кармело поспешно спускается вниз, крича:

— А вы сидите здесь, да?! Делайте же что-нибудь! Шевелитесь!.. Остановите их!

— Там вся деревня, дон Кармело!— говорит Берто.— Их разве что пулемет остановит...

... Улица запружена народом.

В толпе прокладывает себе дорогу учитель, надевая на ходу пиджак.

— Аннибале... Ты что хочешь делать? Это безумие...— говорит он.

— Вы же мне сами говорили,— спокойно отвечает Аннибале.

— Я? — поражается учитель.

— Ну да... «Землю вам не получить никогда», а я решил закончить: «Тогда возьмем ее сами!»

Аннибале победоносно глядит на учителя и хлопает его по плечу, потом поднимает руку, словно открывая путь колонне, и крестьяне трогаются в путь.

Учитель растерянно смотрит им вслед. Аддолората оборачивается и на ходу украдкой бросает на него нежный взгляд...

... Длинная вереница крестьян проходит перед домом Дженио. Старики и мать Дженио сразу же присоединяются к процессии. Дед Скарфиццй шагает, гордо выпятив грудь, опоясанный своей трехцветной парадной лентой. Дженио остается стоять на пороге дома, тревожно отыскивая кого-то в толпе. Мимо, гордо подняв голову и делая вид, что не замечает его, проходит Ивана.

Дженио, завидев девушку, идет за ней.

Ивана исподволь следит за ним, и когда Дженио удается ее догнать, спрашивает:

— Что ж ты, еще не уехал в Америку?

Дженио с жаром начинает убеждать девушку:

— Ты же знаешь, я не из-за упрямства остаюсь... а потому, что если с вами пойду, тогда...

— Тогда спокойной ночи!— перебивает она его и отходит в сторону.

— Ивана! — кричит ей вслед Дженио.

А девушка, поравнявшись с двумя молодыми людьми, смело берет их под руки. Оба юноши, неудачливые поклонники Иваны, которых мы уже видели вначале,— один низенький и неуклюжий, другой высокий и худой, как жердь,— сияют от счастья.

Дженио мрачно смотрит им вслед, потом машинально берет флаг из рук проходящего мимо него крестьянина и устремляется вперед вместе с колонной.

...Перед домом дона Кармело сидят на лошадях Берто, Эцио и Ренато. Рядом стоит управляющий, держа под уздцы двух коней. На пороге появляется дон Кармело. Он с шумом захлопывает за собой дверь и поспешно спускается по ступенькам. Управляющий помогает ему сесть в седло, потом сам взбирается на лошадь, и все пятеро галопом трогаются с места.

По дороге движутся толпы крестьян. В свете луны, словно оружие этого необычного войска, поблескивают лопаты, мотыги и заступы. Крестьяне весело окликают друг друга, оживленно переговариваются между собой и шутят.

В голове колонны следует «кавалерия» — навьюченные тяжелыми мешками ослы и мулы. Следом за «кавалерией» двигается отряд молодежи с трехцветными флагами. За ними идут женщины и дети, тоже с мешками и лопатами за плечами.

По дороге бешеным галопом мчится группа всадников с доном Кармело во главе.

... Медленно продвигается крестьянская «кавалерия», терпеливо покачивают головами в такт своим шагам мулы.

Спокойный и счастливый, идет в толпе крестьян Аннибале.

Рядом с ним важно шествуют Титта и Бастиано.

Огромные просторы поместья Сан Донато. Волнистая линия холмов, равнина, густые пятна леса и кустарника. В этот предрассветный час последние отблески луны делают еще печальней и призрачней картину этих земель, которых не коснулась рука человека. Медленно сквозь утренний туман пробиваются лучи солнца.

На самом краю обширного поместья неподвижно стоят крестьяне из Корвино. Лучи восходящего солнца падают на лицо Аннибале.

Джозуе — на голове у него шлем берсальера — медленно берет в руки трубу, которую держал под мышкой, и медленно подносит ее к губам...

Группа крестьян застыла в трепетном ожидании. Среди них Аддолората и Бастиано, Паоло и Ивана.

Джозуе впился губами в трубу. Вот он заиграл берсальерский сигнал «в атаку». Толпа крестьян, как один человек, срывается с места и устремляется вперед. В самой гуще толпы видны лица бегущих. Звучат возбужденные, радостные голоса. Аддолората бежит вместе со всеми, вместе с Паоло и Иваной. Подбегает Аннибале; с ним Титта и Бастиано. Аннибале останавливается и швыряет на землю котомку. Паоло догоняет его. Аннибале передает ему кол из связки, которую держит в руках. Паоло принимается вгонять кол в землю...

На горизонте появляется мчащаяся галопом группа всадников. Это дон Кармело, управляющий, Берто, Эцио, Ренато и старшина с двумя карабинерами.

Огни костров, словно пунктиром, обвели границы поместья Сан Донато. Повсюду видны занятые работой люди. Аннибале и Аддолората мотыгой обрабатывают твердую почву. Титта кривым садовым ножом подрезает корневища и кидает сучья в костер.

Паоло бросает в большой костер охапки сучьев. Красивая девушка подает ему пучок сорной травы, он тотчас же швыряет его в огонь, затем обнимает девушку, как бы намереваясь и ее бросить в костер.

Ивана быстрыми движениями подрезает и обрывает кустарник; рядом с ней оба поклонника, чуть поодаль сидит Дженио. Ивана, не глядя в его сторону, говорит:

— Убирайся отсюда... Я пришла работать, а не красоваться перед тобой...

Дженио умоляющим жестом берет ее за руку:

— Не будь тебя, никто б меня не заставил уйти из Корвино.

Ивана порывистым жестом высвобождает руку.

— Не будь меня? Разве я тебе когда что говорила? Да убирайся же... уходи!

— Нет! Одну тебя я не оставлю...— отвечает ей Дженио.

Ивана возобновляет прерванную работу. Дженио тотчас же принимается подражать ее движениям, обрывая кустарник. Ивана, притворяясь безразличной, искоса поглядывает на него.

Группа всадников — старшина карабинеров, дон Кармело и другие — мчится по направлению к поместью.

Паоло с длинным шестом в руках вскарабкался на дерево и пристально вглядывается в даль. Показываются всадники. Паоло всматривается, потом поспешно начинает размахивать поднятым кверху шестом с белым полотнищем.

А вот и второй караульный — совсем еще мальчишка. Он смотрит на дерево, с которого Паоло подает сигналы.

Теперь и мальчишка стал размахивать своим шестом, глядя в ту сторону, где третий караульный — на этот раз девочка — повторяет сигнал.

Сигнал принят и четвертым караульным; он передает его дальше.

Аннибале прерывает работу, увидев, как замахал своим шестом последний караульный, стоящий совсем рядом с полем, занятым крестьянами.

Собравшиеся на поле крестьяне в напряженном ожидании подымают головы.

На вершине холма, у самого края поля, появляется фигура старшины карабинеров; тотчас же к нему подскакивают двое карабинеров. Они останавливаются и глядят на поле, где застыли в ожидании крестьяне.

Старшина внимательно разглядывает крестьян, рядом с ним стоит дон Кармело со своими людьми. Старшина жестом приказывает всем оставаться на месте, сам же скачет вперед, затем снова останавливается и вглядывается в лица крестьян.

Аннибале вместе с сыновьями пристально глядит на него; затем, как бы озаренный догадкой, принимается хлопать в ладоши.

Небольшая группа крестьян обменивается вопросительными взглядами. Стоящий в этой группе Джозуе также начинает хлопать в ладоши. Ему подражает Пеппе. Хлопают в ладоши две женщины и мальчик.

Старшина, не слезая с коня, наблюдает за этой сценой. Слышны аплодисменты.

Теперь уже хлопают в ладоши все: мужчины, женщины, старики, дети. Мощные, непрерывные рукоплескания слились воедино.

Старшина озабочен. Дон Кармело подъезжает к нему и, задыхаясь от волнения, говорит.

— Что станем делать, старшина? Они это нарочно, чтоб вас запутать...

Старшина, не глядя на него, советует:

— Спокойно, спокойно, вы тут ни при чем.— И скачет вперед. По мере его приближения аплодисменты становятся все мощней, все напряженней...

Старшина делает еще несколько шагов — гул аплодисментов нарастает. Тогда он снимает шапку, отирает пот с лица, качает головой. Дон Кармело снова приближается к нему и говорит:

— Вот он... там... Вот это и есть Аннибале Дзаппала! — и тычет пальцем в сторону Аннибале и окружившей его кучки крестьян.

Аплодисменты продолжаются.

Старшина, надевая шапку, обращается к дону Кармело:

— Вам лучше вернуться в деревню. Я сам знаю, как с ними нужно поступить. Сейчас что-либо делать бесполезно. Мы с вами позже увидимся.

Старшина поворачивает лошадь и отъезжает. За ним следуют карабинеры. Отъезжает и дон Кармело, но в противоположную сторону. Перед тем как уехать, он окидывает толпу исполненным ненависти взглядом. Управляющий и трое парней следуют за ним. В воздухе еще звучат рукоплескания крестьян.

Небольшая площадь перед домом Дзаппала. Все еще слышны аплодисменты. На пороге дома показывается Титта и изо всех сил тащит за руку человека, который упирается, стоя за прикрытой дверью. Аплодисменты становятся все слышней, и тогда Титте удается преодолеть сопротивление Аннибале, который со стыдливым и сконфуженным выражением лица появляется на пороге своего дома. Аннибале деланно улыбается, опустив голову и подняв руки, словно желает от чего-то укрыться.

Титта вместе с Аннибале проходит между двумя рядами крестьян, продолжающих хлопать в ладоши. Из переулка, иллюминированного разноцветными лампочками, выходит празднично настроенная толпа. Террасы и карнизы домов украшены цветами, из окон свисают вывешенные ради праздника одеяла. Собравшиеся на террасах домов женщины и девушки аплодируют Аннибале.

За одним из открытых и погруженных во тьму окон словно призраки мелькают силуэты дона Кармело, управляющего и других деревенских богачей.

Аплодисменты в честь Аннибале умолкают, и тотчас же раздаются звуки сельского оркестра, исполняющего веселый марш,—музыканты расположились на уставленном горшками с геранью балконе первого этажа. Оркестр состоит из Дженио, играющего на кларнете, дедушки Скарфицци в роли ударника и нескольких парней со скрипками, гитарами, мандолиной. Дженио с радостным увлечением играет на кларнете, но внезапно его лицо мрачнеет — широко раскрытыми и полными злости глазами вглядывается он в толпу парней и девушек, весело танцующих посреди площади. Он видит, как Ивана ловко пробивает себе дорогу к центру площадки, а навстречу ей, притоптывая каблуками, движется в танце один из ее ухажеров, рослый и крепкий парень.

Вот они закружились плечом к плечу; Ивана с расчетливым кокетством поглядывает на Дженио, который настолько ее ревнует, что позабыл о своем кларнете и готов спрыгнуть с балкона. Так бы он и поступил, если б дед Скарфицци не заставил его сесть на место и взять в руки кларнет. Дженио снова заиграл, но теперь он не сводит глаз с Иваны, которая, подбоченясь, танцует перед своим кавалером, подражающим ее движениям.

Паоло танцует с толстушкой.

Толстушка. Руку убери!

Паоло. Какую руку?

Толстушка. Говорю — руку убери...

Паоло. Тогда вот с ним танцуй...

И, передав толстушку усатому старику, подходит к группе девушек, весело глядящих на танцы.

Вдруг одна из девушек хлещет Паоло по лицу и говорит:

— В другой раз будешь руки дома оставлять.

Паоло спокойно отходит в сторону, словно ничего не произошло.

Аддолората и Титта сидят на скамейке. Сестра, улыбаясь, глядит на танцующие пары, тени которых ложатся на фасад соседнего дома. Она обмакивает кусок хлеба в вино. Появляется учитель, садится рядом с мальчиком и говорит:

— Добрый вечер, Аддолората!

Аддолората оборачивается. Увидев учителя, она встает и в смущении роняет свой платок. Учитель нагибается, чтобы поднять платок. Нагнулся и Титта. Он сталкивается лбом с учителем. Аддолората смеется. Учитель подает девушке платок, и она поворачивается, собираясь уходить.

А д д о л о р а т а. Спасибо, господин учитель. Всего хорошего!

У ч и т е л ь. Отчего ты уходишь?

Т и т т а. Останься... Останься... Ведь я здесь!

У ч и т е л ь. Да... он здесь... и вся деревня тоже...

Не глядя на учителя, Аддолората садится на прежнее место, а учитель тем временем покуривает, закинув ногу за ногу. Титта безуспешно пробует усесться как учитель — закинув ногу за ногу.

Появляется Анджелина. Она, как всегда, с двумя своими братишками. Анджелина подходит к Титте и спрашивает:

— А ты отчего не танцуешь?

Титта ей отвечает:

— Не до танцев мне теперь, когда у нас земля есть...

Аддолората и учитель смеются.

Ивана танцует с приземистым и неуклюжим парнем. Берто внезапно оставляет Эцио и Ренато и начинает пробираться сквозь толпу. С наглой улыбкой на лице он выходит на площадку и, отстранив приземистого парня, пританцовывая, подходит прямо к Иване.

Парень вынужден удалиться, что ж до Иваны, то она из предельного кокетства соглашается танцевать и с Берто, не переставая при этом вызывающе поглядывать на Дженио, который вне себя от ревности перескакивает через перила. На этот раз деду Скарфицци не удалось его удержать.

Ивана танцует с Берто. Дженио разглядывает их с мрачным видом. Аннибале, Джозуе и Пеппе, улыбаясь, смотрят на танцующих. Вдруг Джозуе обращается к Аннибале:

— Взгляни-ка на свою дочь... С кем танцует? Это наш враг...

Аннибале, который в эту минуту целиком поглощен видом танцующей дочери, отвечает ему, не оборачиваясь:

— В такой вечер, как сегодня, нет врагов. Это праздник для всех.

— Ивана совсем как ее мать в молодости,— говорит Пеппе.

А Джозуе спрашивает:

— Где же Ассунта? Отчего ты не взял ее с собой на праздник?

Аннибале поворачивает голову в сторону своего дома, затем встает и уходит.

Ивана продолжает танцевать с Берто, который пытается обнять ее. Желая выскользнуть из его объятий, Ивана отступает назад и приближается к Дженио, тот хочет ухватить ее за руку. Но Ивана ускользает и от него, чтобы вернуться к центру площадки, где она снова сталкивается с Берто.

Музыка умолкает. Ивана и Берто стоят друг перед другом и улыбаются, тяжело дыша от усталости.

Берто склоняется в старомодном поклоне.

Вперед выступает Дженио. Он быстро хватает Ивану за руку и выводит ее из толпы. Берто, выпрямившись, не находит Ивану на месте; на лице у него снова появилась вызывающе-наглая улыбка.

Дженио утащил Ивану в полутемный угол под сводом ворот.

И в а н а. Ну а теперь?

Д ж е н и о. А теперь я тебя отхлещу...

Ивана. Ах так! Ну, так гляди же...

И тут она сама дает ему одну пощечину за другой. Дженио закрывает лицо руками.

Ивана. Вот... вот... вот... Вот как я тебе отвечу.

Дженио внезапно удается обнять ее.

Ивана вначале пытается высвободиться из его объятий, но затем уступает и сама обнимает его. Долгий поцелуй. Дженио отрывается и говорит:

— Весь вечер ты меня мучила...

Ивана. Ты на кларнете играл... вместо того чтобы со мной быть.

Дженио. Когда я к тебе подхожу, ты меня гонишь прочь...

Ивана. Как я могу тебя гнать, если ты не подходишь?

Дженио. Вот наконец ты меня совсем запутала... Ну а теперь?

Ивана. А теперь ты на мне женишься.

На площади возобновились танцы. Том Американец пробивается сквозь толпу танцующих и подходит к скамейке, на которой сидят учитель и Аддолората.

Из бутылки, с которой он ни на минуту не расстается, Том наливает вино в стаканы. Титта и Анджелина с братишками играют в карты.

Американец. Нет, нет... господин учитель... Аддолорату я вам не оставлю... Аддолорату я возьму себе...

Учитель и Аддолората в смущении молчат. Том садится рядом с Аддолоратой и продолжает говорить в своей обычной разбитной манере:

— ...Я ведь нарочно вернулся из Америки, чтобы жениться на ней...

Затем Том прямо обращается к девушке:

— Аддолората! Чего ты медлишь с ответом?

Наступает долгая пауза. Хоть Том и не понял причины смущения, овладевшего учителем и Аддолоратой, он все же пытается выйти из неловкого положения:

— У вас, господин учитель, в городе не такие барышни есть. Думаете, я не понял? Кто ж вам тогда пишет все те письма, что вы получаете?

Учитель после минутной паузы отвечает с грустью в голосе:

— Эти письма... мне шлет моя жена.

Голос Американца. Вы женаты?

Аддолората молчит, ее лицо непроницаемо.

Учитель. Да, я женат.

Аддолората встает, словно неживая, и говорит:

— Потанцуем, Том...

Аддолората входит в круг.

Том подмигивает учителю и подымается, счастливо улыбаясь.

Учитель остается один. В руках у него стакан с вином, взгляд обращен в пустоту. Том вместе с Аддолоратой входят в круг танцующих.

Аддолората пытается скрыть от Тома слезы.

Учитель, сидя на прежнем месте, глядит на Аддолорату, которая танцует со слезами на глазах.

Не в силах скрыть боль, Аддолората останавливается и говорит:

— Том, уже поздно. Я должна вернуться домой... Мама одна осталась...

Аддолората поворачивается в сторону Титты:

— Пошли, Титта... Доброй ночи, Том!

Аддолората уходит.

Американец. Спокойной ночи, Аддолората!

Ассунта сидит у стола. Лицо у нее печальное, озабоченное.

Доносятся звуки музыки и веселые возгласы.

Пшеничный колос коснулся ее шеи, но Ассунта, не шевельнувшись, говорит:

— Оставь меня в покое.

Аннибале колоском щекочет шею жены. Потом обходит вокруг стола и садится с ней рядом.

Ассунта немного отодвигает свой стул.

Аннибале. Вспомни первый день, когда я привел тебя в этот дом... у нас было два стула и бочонок.

Ассунта. К утру бочонка не стало.

Аннибале склоняется к Ассунте и, щекой коснувшись ее щеки, шутливо добавляет:

— Джозуе одолжил его у меня... А теперь, когда у нас есть свой клочок земли... ты начинаешь дурить...

Ассунта отодвигается от Аннибале, ласки которого становятся все настойчивей.

Аннибале. Пойдем потанцуем...

Ассунта. Нет!

Аннибале. Люди говорят, что все согласны с Аннибале... все, кроме жены которая пошла против него...

Ассунта. Если с тобой беда приключится, плакать буду я... не люди...

Аннибале. Покуда есть у нас земля... беда нас обойдет стороной... Ну.. пошли танцевать... ведь все тебя ждут... Помнишь, как мы с тобой в первый раз танцевали?

Ассунта. Ничего я не помню.

Аннибале берет Ассунту за руку и заставляет ее подняться.

Аннибале. Пойди взгляни на Ивану... Она, когда танцует, так похожа на тебя..

Аннибале пытается увлечь упирающуюся жену к двери.

Ассунта. Нет... Я и танцевать-то разучилась.

У порога Аннибале и Ассунта сталкиваются с Иваной и Дженио. Дженио и Ивана пытаются их остановить.

Дженио. Аннибале... Можно мне с тобой поговорить?.. Всего одна минута!

Аннибале. У меня сейчас времени нет... Пойдем лучше танцевать...

Ивана. Он хочет на мне жениться.

Ассунта. Кто на тебе хочет жениться?

Дженио. Я! Хотел просить...

Аннибале. Понял! Понял! Женись на ней... Только ссориться перестаньте!

Толпа, собравшаяся вокруг танцевальной площадки, разражается шумными аплодисментами.

Аннибале, пританцовывая, выходит на площадку, увлекая за собой Ассунту. Но жена упирается. Тогда, ловко подбоченясь, на площадку выходит Ивана и принимается танцевать с отцом.

Женщины выталкивают Ассунту вперед. Она стыдливо отказывается:

— Я уж и не умею...

Аннибале, подбоченясь, притоптывает каблуками, а Ивана ходит вокруг него в танце. Аннибале подмигивает жене.

Ассунта, улыбаясь, глядит на мужа. Ивана изящным шагом подходит к матери, затем поворачивается и выходит из круга. Наконец Ассунта, повторяя движения дочери, выходит на площадку и легким шагом приближается к счастливому Аннибале, который поджидает ее, отбивая такт каблуками. Ивана стоит рядом с Дженио в первом ряду зрителей.

Аннибале и Ассунта танцуют. Ассунта танцует так же хорошо и ловко, как Ивана. Она проделывает те же па, что и дочь. Сейчас она кажется совсем другой женщиной.

Вдруг Аннибале внезапно вздрагивает. Улыбка на его устах погасла. Он увидел, как испуганно расступилась толпа, чтобы открыть проход четырем карабинерам, в то время как с противоположной стороны площадки появляются еще четверо карабинеров во главе со старшиной. Умолкла музыка, все стихло.

Аддолората, Паоло, Ивана, Бастиано потрясены. Они молча разглядывают карабинеров.

Теперь мы видим лицо Ассунты, она возбуждена танцами, смеется, не видя стоящих за ее спиной карабинеров.

Аннибале ласково прижимает жену к своей груди, чтобы она как можно дольше не видела подходящих карабинеров.

Но Ассунта внезапно поворачивает голову и видит карабинеров. Она вот-вот готова закричать, но Аннибале закрывает ей рот рукой.

Карабинеры приближаются к Аннибале.

Аддолората, Ивана, Паоло и Бастиано вместе с другими крестьянами готовы своей грудью прикрыть Аннибале. Но он останавливает их жестом.

А н н и б а л е. Ни с места! Я сам все улажу... С законом тоже можно разговаривать...

Ассунта плачет, склонив голову ему на плечо. Карабинеры надевают Аннибале наручники.

А н н и б а л е. Ассунта! Не стыдись! Твой муж не вор!

Карабинеры уводят Аннибале. Ассунта остается одна, она не в силах даже повернуть головы, чтобы взглянуть, как уводят ее мужа. Ее окружают подошедшие сыновья.

Карабинеры уводят Аннибале.

Аннибале в тюрьме. Но это не останавливает крестьян: они продолжают тайком вспахивать землю Сан Донато. Аннибале руководит ими по-прежнему, передавая из тюрьмы советы и указания через Аддолорату.

Ночь. Мы снова в поместье Сан Донато. Крестьянские мотыги врезаются в землю. Группа крестьян старательно обрабатывает наполовину уже разрыхленную полосу земли. Среди них Паоло.

Пять человек тащат плуг к тому месту, где на уже вспаханной полосе земли стоят волы. Впереди Бастиано, он с комическим выражением лица помогает крестьянам.

Б а с т и а н о. Если в следующий раз осла не возьмут... я не приду.

На верхушке дерева сидит маленькая Анджелина, склонив тяжелую ото сна голову. Едва не упав с дерева, она просыпается, протирает глазенки, затем быстро поворачи-

вает голову и, соскакивая на землю, кричит приглушенным голосом:

— Паоло! Люди идут!..

Паоло издает тихий свист. Крестьяне собирают мотыги и прячутся среди кустарников.

Раздвигается куст, и выходит Антонио. Вот он остановился и огляделся по сторонам. Кругом — ни души.

А н т о н и о. Вы с ума сошли! (*Ему не отвечают.*) Хотите все на каторгу пойти?

Крестьяне молча и неподвижно лежат за кустами. Паоло встает и направляется в сторону Антонио.

А н т о н и о. Мало вам того, что с моим отцом случилось?

Антонио оглядывается. Кулаки у него сжаты, взгляд полон ненависти. За его спиной появляется Паоло.

П а о л о. Убирайся! И не лезь в дела, которые тебя не касаются.

Антонио оборачивается и вместо ответа бьет Паоло кулаком по лицу, тот отлетает на несколько шагов. Крестьяне выходят из укрытия, а Паоло встает и подходит к Антонио.

Крестьяне хватают Антонио за руки.

А н т о н и о. Из-за вас я потерял свое место в полиции. (*Подошедшему в эту минуту Паоло.*) Теперь ты хочешь разорить и других в нашей семье? А мне еще говоришь «это не твое дело»!

Паоло подходит к Антонио и, обращаясь к крестьянам, которые держат его за руки, говорит:

— А вы идите работать. Нельзя время терять.

Крестьяне уходят, освободив Антонио. Он нервным движением поправляет волосы. Паоло вытирает платком рот. Он спокоен. Оба брата стоят близко друг от друга, но глядят в разные стороны. Паоло спокойным голосом спрашивает:

— Теперь объясни мне, почему ты пошел против нас?

А н т о н и о. Потому, что все ваше дело — ошибка.

П а о л о. Разве ошибка — пахать землю? И выращивать хлеб там, где он никогда не рос?

Антонио, не ответив ему, молча садится на груду камней.

П а о л о. Лучше б ты пошел с нами работать... чем каждую ночь простаивать под окном Деланды. (*Трогает рукой щеку, по которой его ударил Антонио.*) Тогда и щека бы у меня не болела!

А н т о н и о (*голосом полным отчаяния*). Не могу я ее позабыть! Стараюсь о ней не думать...

Паоло садится рядом с братом.

— Послушай-ка меня. Начни работать с нами... Тогда хоть думать о ней не будешь.

А н т о н и о. Но что вам за выгода работать на чужой земле?

Паоло достает из кармана сигарету, ломает ее пополам и подает брату одну половину. Зажигая сигарету брату и себе, он говорит:

— Все мы верим, что земля наша! Вскоре у нас будет надежное средство добиться земли... А покуда, чтоб времени не терять, мы ее обработаем... И засеем.

... В предрассветных сумерках скачут по дороге пять всадников: дон Кармело, управляющий и надсмотрщики Берто, Эцио и Ренато. Они останавливаются. Управляющий, протягивая руку вперед, говорит:

— Вот здесь... Сколько раз сюда приезжаю — никого не застаю... Только каждый раз вспахан новый участок.

Вспаханная часть поместья действительно выделяется на фоне еще не поднятой целины.

Управляющий продолжает:

— Я вам советую тотчас же вызвать карабинеров.

Поджав губы и напрягая зрение, дон Кармело оглядывает поместье. С минуту думает о чем-то, а затем с подчеркнутой иронией говорит:

— Зачем? К чему сажать в тюрьму привидения? Если их на месте не схватишь, они все будут отрицать...

Управляющий. Что ж вы тогда решили?

Дон Кармело. Они очищают поля от кустарника, разрыхляют почву мотыгой... Пусть вспашут все поместье... если им это нравится.

Управляющий. Ну а потом?

Дон Кармело. А потом... Когда все будет готово... я посею и соберу урожай... Тогда они поймут, что значит работать на чужой земле.

Власти, не имея достаточных оснований для ареста Аннибале, наконец решают выпустить его из тюрьмы.

Дон Кармело всеми силами стремится посеять смуту среди крестьян. Ему удается привлечь на свою сторону Антонио. За это Кармело разрешает Антонио открыто встречаться с Деландой в своем доме и даже выдвигает его на пост мэра.

Дженио вместе с группой приятелей отправляется в Америку. Но, поскитавшись несколько месяцев в тщетных поисках работы, молодые люди возвращаются домой. Тем временем Берто, воспользовавшись тем, что Ивана осталась одна, соблазняет ее. Девушка, стыдясь своего позора, убегает из дому. Напрасно Аннибале просит ее вернуться.

Между учителем и Аддолоратой происходит решающее объяснение. Учитель не любит свою жену, которая осталась в городе, побоявшись поехать с ним в деревню.

Но в Италии церковь запрещает развод, и учитель никогда не сможет быть счастлив с Аддолоратой. Она вынуждена принять предложение Тома Американца.

Дон Кармело сидит у себя в кабинете и держит листок бумаги в руке. Как бы комментируя прочитанный им закон, он говорит:

— У каждой медали есть оборотная сторона... Вот здесь... в законе сказано...— И, перевернув листок с текстом закона, пальцем указывает на соответствующий параграф.— Если крестьяне не засеют землю... она снова вернется ко мне.

У дона Кармело, чтоб послушать его, собрались управляющий, деревенские лавочники и местные богачи. Все они стоят, только Кутри уселся в кресло в сторонке от остальных, повернувшись к ним спиной. Дон Кармело продолжает:

— А я уверен, что сеять они не смогут — зерна у них нет. А уж вы, конечно, не дадите зерна для посева тем, кто украл у меня землю...

Все молча кивают головами... От раздумья у многих на лбу появились морщины.

Кутри решает потихоньку ускользнуть из комнаты.

На фоне неба видна иссохшая и морщинистая рука крестьянина, которая сжимает старый башмак. Башмак медленно клонится к земле, из него сыплется зерно. А рядом кто-то высыпает зерно из доверху наполненной шапки.

Вслед за этим мы видим деда Скарфицци, который надевает послуживший ему для переноски зерна башмак, и молодого крестьянина, нахлобучивающего себе на голову шапку.

Зерно ссыпают в большое полотнище, лежащее прямо на земле. Вот к нему подошла старушка и высыпала зерно из стакана. Вслед за ней подходят крестьяне разных возрастов и ссыпают в общую кучу зерно, которое им удалось собрать. Кто несет зерно на тарелке, кто в коробке, кто в чашке, кто в бутыли из-под вина, кто в кульке, а кто просто высыпает из кармана.

За толпой, собравшейся вокруг расстеленного посреди площади полотнища, появляется Аннибале.

На фасаде дома за спиной Аннибале большая вывеска: «Сельскохозяйственный кооператив «Колос».

Аннибале подымает на руки маленького полуголого ребенка с плотно зажатым кулачком и несет его до самой середины полотнища. Ребенок с радостным смехом разжимает кулак, и на полотнище падают зерна.

Том Американец вместе с Дженио идут по улице Корвино. У Дженио за плечами мешок с зерном, а Том ведет за поводья ослика, на спину которого взвалено два полных мешка.

Американец. Вот уж Аддолората будет довольна... Целых два мешка везу!

Дженио (*с тоской в голосе*). Когда поженитесь?

Американец. На рождество...

Дженио. А я все потерял... Ивану тоже...

Американец. Чего ж ты ей из Америки ни разу не написал?

Дженио становится еще мрачней.

— О чем было писать? Я все искал работу... любую... хоть каменщиком, хоть батраком... хоть чернорабочим... Ничего не нашел... О чем же я мог писать Иване? Потом решил вернуться... Подумал, раз уж суждено мучиться... так лучше вместе и у себя в деревне. А на деле...— И тут же, как бы придя в себя, спрашивает: — А ты-то как заработал деньги в этой Америке?

Теперь они уже подошли к площади. Американец берет Дженио под руку и, оглянувшись по сторонам, шепчет ему на ухо:

— Вот послушай... я об этом никому никогда не говорил! В Америке я пробыл двадцать лет... Каких только я там ремесел не перепробовал... а в Италию вернулся без единой лиры... на куче угля в пароходном трюме...

Дженио удивлен:

— Как же ты тогда свои деньги заработал?

Американец еще крепче хватает его за руку, еще раз оглядывается по сторонам, как бы опасаясь, чтоб кто-либо не подслушал его тайны, и говорит:

— Тсс... Я их в Неаполе заработал... как только сошел на берег...— Еще раз оглянувшись, он произносит, словно заклинание:—...Черный рынок! Только молчи! Черный рынок в Неаполе — это была моя Америка!

Разгрузив мешки, они сваливают зерно в общую кучу.

Делаида, стоя в погребе дона Кармело, взваливает на крепкие плечи Бастиано мешок с зерном. Движения Делаиды и Бастиано поспешны и неспокойны.

Делаида говорит:

— Помни, ты мне поклялся, что никому не скажешь, кто дал тебе этот мешок...

Бастиано выходит, Делаида также направляется к выходу. Над лестницей, веду-

щей в погреб, показывается лицо Антонио... Делаида подымается по лестнице и, как бы оправдываясь, говорит:

— Каждый делает что может... Вот и я внесла свою долю...

Делаида проходит мимо Антонио, который с безутешным видом медленно следует за ней.

Куча зерна на полотнище, разостланном перед кооперативом, заметно увеличилась. Появляется Бастиано с мешком зерна, который ему дала Делаида. Аннибале и несколько стоящих рядом крестьян широко раскрыли глаза от удивления. Принесенный Бастиано мешок один из самых больших.

Аннибале спрашивает:

— Кто тебе дал его?

Вместо ответа Бастиано принимается насвистывать. Крестьяне переглядываются со все возрастающим удивлением, а Джозуе повторяет вопрос Аннибале:

— Кто тебе дал его?

Бастиано подымает голову, оглядывает всех с видом таинственным и вдохновенным, а затем отвечает:

— Сейчас скажу... Да вы все равно не поверите... Мне его принесла собака святого Рокко...

Бастиано высыпает зерно из мешка.

Крестьянам наконец удалось сообща собрать нужное количество зерна. И вот наступил решающий день — день сева.

Дон Кармело пересчитывает пачку денег. У стола стоят Берто, Эцио и Ренато. Они считают полученные ими деньги и прячут в карманы. Комната слабо освещена керосиновой лампой. Дон Кармело бросает на стол последнюю пачку денег.

— Это на дорогу... А что останется, себе возьмете...

Один из парней засовывает деньги в карман, потом спрашивает у дона Кармело:

— А где остальное?

Дон Кармело берет керосиновую лампу и направляется в угол комнаты, где стоит большой старый сундук. Он поднимает крышку сундука. На дне лежат три ружья. Дон Кармело протягивает одно ружье Берто, другое Эцио и третье Ренато...

Рассвет в поле. Счастливый и улыбающийся Аннибале во весь голос весело распевает старинную песню сеятелей. За ним — вереница крестьян. Зерно ложится в свежие борозды.

Вдали с холма спускаются новые группы крестьян. Женщины спускаются по тропинке, придерживая на голове туго набитые зерном мешки. Часть крестьян уже добралась до поля и разгружает своих ослов; женщины, освободившись от ноши, помогают им. Многие рассыпались по всему полю и, плавно двигаясь, бросают семена во вспаханные борозды. Все подхватывают песню Аннибале, и бескрайняя долина вторит им своим эхом, унося песню вдаль.

Кабинет дона Кармело погружен в рассветный полумрак. Издали с поля доносится песня крестьян. Дон Кармело тяжелыми шагами медленно ходит из угла в угол.

Антонио сидит неподвижно и нервно курит. Пол у его ног усеян окурками. Делаида сидит в глубине коридора на нижней ступеньке лестницы, прислонясь головой к стене.

Звуки крестьянской песни заполняют комнату, как бы заставляя дона Кармело, Антонио и Деланду молча застыть в напряженном ожидании. Вдруг песня умолкает, и тогда в наступившей тишине слышен топот скачущих коней. Топот все ближе и ближе. Антонио поднимает голову и прислушивается. Дон Кармело и Делаида тоже начинают прислушиваться. Кажется, что теперь стук копыт наполняет всю комнату, вытеснив песню крестьян. Антонио устремляется к открытому окну. Делаида следует за ним.

Внизу по улице рысью проносятся всадники с ружьями через плечо. Улица, слабо освещенная восходящим солнцем, выглядит совсем пустынной. Лишь несколько малышей играют возле дома. Они испуганно убегают при виде всадников.

Антонио и Деланда встревоженно отходят от окна. Делаида, вцепившись руками в Антонио, с тревогой спрашивает:

— Куда они поскакали?

Антонио поворачивается и вопросительно смотрит на дона Кармело. Тот, стоя посреди комнаты, насмешливо отвечает:

— Они выполняют твои приказания...

— Я никому не давал никаких приказаний! — кричит вдруг Антонио, выходя из оцепенения.

Делаида отпускает Антонио и подбегает к дону Кармело, умоляя его:

— Ты с ума сошел?! Что ты хочешь сделать? Останови их!

Но дон Кармело молчит, глупо улыбаясь и бессмысленно устремив в одну точку безумный взгляд. Тогда Делаида бросается к Антонио и начинает судорожно трясти его, восклицая:

— Антонио, беги!.. Останови их!

Антонио, как бы освободившись наконец от кошмара, резко поворачивается и решительно устремляется к выходу. В комнате по-прежнему слышен топот.

Улица, на которой стоит дом Аннибале Дзаппала, в бледных лучах рассвета кажется пустынной и безмолвной.

По улице рысью проносятся три всадника. Дверь дома Дзаппала открыта. Из комнаты появляется встревоженная Ассунта. Она растерянно глядит вслед всадникам. Топот копыт стихает, и опять слышится песня крестьян...

Аннибале поет, не переставая на ходу привычным движением разбрасывать семена. Рядом с ним сеют Джозуе и Пеппе, вторя его песне. В стороне работает группа девушек, целиком поглощенных своим занятием. Среди них Аддолората. А рядом с ними сеет группа юношей, подхватывающих песню. Дружно шагают вдоль борозды Паоло, Дженио и Бастиано.

Три всадника, поднимая облако пыли, скачут галопом по безлюдной тропе среди поросших кустами холмов. Но вместо топота копыт слышна лишь песня сеятелей, разносящаяся далеко вокруг.

По другой тропе стремительно скачет на своем коне Антонио.

Несколько стариков во главе с дедом Скарфицци поют вместе со всеми, бросая семена на вспаханное поле. Недалеко от них группа детей. Они тоже сеют, подпевая старшим. Впереди всех Анджелина.

Крестьяне, рассыпавшись по всему полю, поют и сеют, продвигаясь все дальше. Неожиданно песня замолкает, и раздается топот скачущих коней.

Крестьяне останавливаются, прислушиваются. Стук копыт становится все слышней, он заполняет всю долину, но вдруг резко обрывается. Наступает тревожная, угрожающая тишина.

Три лошади без всадников объедают листья кустарника на гребне холма. А пониже из кустов высовываются три ружейных ствола.

По рядам крестьян пробегает волнение. Мужчины хватают что попало под руку, готовясь к защите, но Аннибале, подняв руки, останавливает их.

Из кустов угрожающе торчат три ружейных ствола.

Аннибале отделяется от группы крестьян и спокойно, с высоко поднятой головой подходит к кустам. В кулаке он сжимает полную пригоршню зерна.

Из кустов видны три направленные на него винтовки.

Раздается полный угрозы окрик:

— Прочь с земли!.. Воры!

Эхо этого крика прокатывается по долине.

Аннибале медленно приближается к кустам. Его взгляд спокоен, и голос его, когда он начинает говорить, звучит уверенно, мягко; ему вторит эхо.

— Землю нам дал закон, и никто ее у нас не может отнять... Здесь были лишь дикие заросли, а теперь земля вся вспахана... Мы вырастим хлеб... и его хватит на всех.

Три ствола все так же неподвижно и угрожающе торчат из кустов, и все тот же голос произносит:

— Это краденый хлеб, Аннибале... Прочь с земли!

Аннибале спокойно продолжает идти вперед.

— Нам тоже нужен свой кусок хлеба, нам тоже нужен покой,— говорит он доверчиво,— оставьте ружья... Сейчас не время воевать. Вы такие же, как мы, крестьяне и не станете стрелять в нас. Лучше давайте вместе сеять...

Аннибале широким спокойным жестом снова начинает сеять, крестьяне следуют его примеру.

Три ствола по-прежнему устремлены на Аннибале, и все тот же голос, звучащий теперь еще более угрожающе, приказывает:

— Уведи их прочь, Аннибале... Убирайтесь вон сию же минуту!

Аннибале и крестьяне, не обращая на него внимания, продолжают сеять. В тишине слышен лишь шорох зерна, падающего на почву.

Три ствола подымаются из-за кустов, и три выстрела один за другим разрывают воздух.

Антонио на полном скаку взлетает на вершину холма и резко останавливается. Лошадь взвивается на дыбы, тревожно ржет.

Ассунта, сидя на скамье в своей убогой комнате, молится. Издали с улицы вдруг доносятся приглушенные голоса и причитания, сливающиеся со словами ее молитвы.

Ассунта, привлеченная этими звуками, прерывает молитву и настораживается, охваченная внезапным предчувствием. Она вскакивает и с испугом смотрит на дверь.

На голой белой стене комнаты черный проем двери. Дверь распахнулась, и появились фигуры крестьян, несущих на руках мертвого Аннибале.

У Ассунты по телу пробегает дрожь. Блуждающими глазами смотрит она на тело мужа и стоит, словно окаменев. Вокруг нее раздаются рыдания женщин, вздохи мужчин.

Вдруг она бросается к кровати и падает на тело Аннибале, разражаясь рыданиями. Видно лицо Ассунты в слезах рядом с безжизненным лицом Аннибале. Ассунта неистово целует мужа, ласкает его лицо. Она сжимает руку Аннибале, и тогда из бессильно раскрывшейся руки на пол падает горсточка семян...

Возбужденная толпа крестьян стремительно бежит по улице к дому дона Кармело. Отблеск зари отражается в окнах домов и падает на лица людей. Крестьяне добегают до ворот и с угрожающими криками начинают колотить в них кулаками и ногами.

Делаида с растрепанными волосами взбегает по лестнице и, задыхаясь, кричит:

— Антонио!.. Антонио!.. Антонио!..

Поднявшись на последнюю ступеньку, она вдруг на мгновение останавливается. В кабинете дона Кармело в это время раздаются два выстрела. Делаида бросается к двери. С искаженным лицом выходит из кабинета Антонио. В руках у него пистолет. Он безучастно позволяет женщине обнять себя. Сквозь открытую дверь в глубине комнаты видны раскинувшиеся ноги лежащего на полу дона Кармело...

По крутому склону холма быстро поднимается Ивана. За плечами у нее небольшой узелок. Взобравшись на гребень холма, Ивана, задыхаясь, останавливается и с тоской смотрит на дорогу.

По дороге за гробом Аннибале следует траурная процессия. Впереди деревенский священник и Бастиано в духовном облачении, за ними по неровной дороге движется бедная похоронная карета. За гробом идут родственники Аннибале — его жена, дети. Следом за ними — большая толпа крестьян. Ивана присоединяется к процессии и шагает рядом с матерью. Когда карета взбирается на гребень холма, крестьяне останавливаются, и лишь семья Дзаппала продолжает идти за гробом. Крестьяне смотрят вслед этой маленькой процессии. Она спускается с холма и наконец скрывается за крутым склоном.

Звучит голос Аннибале, как прежде поющий песню сеятелей.

Крестьяне трогаются с места и спускаются по склону холма в долину, туда, где чернеет вспаханная земля. Звучит песня сеятелей.

Ивана, следуя за гробом, задумчиво смотрит вдаль. Она слышит голос отца:

— Вернись домой, доченька. Двери дома для тебя всегда открыты...

Ивана на мгновение останавливается, словно потрясенная этим воспоминанием. Траурная процессия движется дальше.

Вдоль вспаханного поля вместе с другими крестьянами идет Дженио. Неожиданно сквозь толпу проталкивается Ивана и подходит к нему. Дженио, спокойно улыбаясь, забирает у нее узелок и нежно берет девушку под руку. Вместе со всеми идут они дальше.

Паоло идет за гробом. По-прежнему звучит песня сеятелей. Паоло словно различает голос своего отца в общем хоре. Он останавливается. Траурная процессия проходит мимо него.

Аддолората идет за гробом. Словно издалека до нее доносится голос отца:

— Не падай духом от новой беды, Аддолората. Ты вправе ходить с высоко поднятой головой!..

Она тоже останавливается, а траурная процессия движется дальше.

В группе крестьян идет Том Американец. Подходит Аддолората. Теперь она шагает рядом с ним.

Антонио вместе с матерью идет за гробом. Неожиданно громко и проникновенно звучат слова Аннибале:

— Я знаю, ты устал гнуть спину... Все мы устали вечно искать работу... Вот почему мы и хотим иметь свой кусок земли. И у тебя будет свой клочок земли... тебе снова захочется работать на ней...

Антонио вдруг отделяется от траурной процессии и спокойно направляется к тому месту, где на перекрестке дороги его ждут старшина и два карабинера.

Поникшая и покорная Ассунта медленно шагает за гробом. На лицо ее легли глубокие тени. Она слышит голос мужа:

— Люди говорят, что все согласны с Аннибале... все, кроме жены, которая пошла против него...

Делаида стоит одиноко, прислонившись к дереву. За ее спиной крестьяне, устремив взгляды в одну сторону, машут кому-то руками. Делаида тоже поднимает руку и смотрит полными слез глазами. Там в сопровождении карабинеров идет по дороге Антонио. Он оборачивается и отвечает на приветствия. Лицо его спокойно.

Громче звучит песня сеятелей. Крестьяне рассыпаются по вспаханному полю и начинают развязывать мешки с семенами.

Дженио и Ивана развязывают свой мешок. Ивана насыпает в подол семена.

Рядом открывают свой мешок Аддолората и Том Американец.

На верхушке небольшого холма сидит учитель, окруженный шумной ватагой ребятишек. Дети вдруг срываются с места и бегом устремляются вниз на вспаханное поле. Учитель остается один. Задумчиво и спокойно, медленным движением берет он комок земли, смотрит на него и крошит осторожно и ласково.

Оглядываясь по сторонам и как бы боясь, что на нее закричат и прогонят, Делаида нерешительно приближается к одному из мешков, но не осмеливается дотронуться до него. Вдруг она поднимает голову и глядит вверх. Дженио и Ивана, Аддолората и Американец — все с волнением смотрят туда же.

С холма спускается Ассунта и идет по вспаханному полю. За ней следом идут священник и Бастиано.

Песня сеятелей звучит все громче и величественней. Крестьяне встречают Ассунту радостными улыбкам. Она подходит к Делаиде, стоящей у мешка. Девушка опускает голову, едва сдерживая рыдания. Ассунта погружает руку в мешок и достает оттуда полную горсть зерна. Потом, глядя прямо в глаза Делаиде, говорит:

— Начнем сеять...— и протягивает ей руку. Делаида подставляет свою руку, и Ассунта высыпает ей на ладонь горсть зерна, как бы прощая ее в своем скорбном спокойствии.

Вдаль, до самого горизонта, уходят ряды крестьян. Они бросают семена на вспаханную почву...

Перевод с итальянского
Г. БРЕЙТБУРДА и Ю. МАЛЬЦЕВА

И. Вайсфельд

Сценарист — это писатель

В ЧЕМ ПРАВ И В ЧЕМ НЕПРАВ М. БЛЕЙМАН

После просмотра картины «Пышка» — это была первая работа режиссера Михаила Ромма — один критик сказал:

— Из Ромма никогда не получится режиссера...

— ???

— Он снимал фильм прямо по сценарию...

Об этом разговоре хочется вспомнить не для того, чтобы обличить неудачливого ценителя кино в отсутствии проницательности. Речь идет о другом. В реплике критика нашел выражение широко распространенный предрассудок. Нехитрая его «философия» сводится к следующему:

1. Сущность режиссерского творчества в кино заключается не в постановке с ц е н а р и я, не в его художническом прочтении, не в обнажении его скрытых возможностей, его «резервов», его образных подтекстов, а в о т с т у п л е н и я х от сценария, в импровизациях, независимых от драматургического строя произведения, а то и просто в сочинительстве «по поводу» предложенных сценаристом обстоятельств.

2. Соответственно этому кинодраматург становится своеобразным ассистентом режиссера по литературной части. Он оформляет замыслы постановщика в виде сцен, набросков, диалогов. Кинодраматург не создает о б р а з н о й основы будущего фильма, л и т е р а т у р н о г о произведения, он лишен с а м о с т о я т е л ь н о й роли в создании картины.

Такова, так сказать, эстетическая программа ликвидации кинодраматургии, гибельная для киноискусства.

Могут сказать: мое умозаключение основано на случайной реплике, произнесенной четверть века тому назад.

Увы, это не так.

Освежите в памяти недавно изданные у нас книги — «Динамика фильма» Фелдманов, «Всеобщая история кино» нашего друга, исследователя Жоржа Садуля и другие — и вы убедитесь, что отрицание ведущей роли кинодраматургии в современном киноискусстве вовсе не стало предметом далекой истории.

Фелдманы прямо начертали на своих знаменах:

«Кино и литература имеют совершенно различные цели и методы, средства и форму, и поэтому необходимо, чтобы смешение этих двух видов искусства, существующее со времени рождения кино, было уничтожено раз и навсегда» (Дж. и Г. Фелдманы, «Динамика фильма», стр. 32).

«...Киносценарий не представляет собой законченного произведения искусства: он не имеет никакой формы, пока режиссер не «отснимет» его»; сценарий «не имеет никакого художественного значения» (стр. 40).

«Сценарий не является произведением искусства. Он представляет собой несовершенное, с литературной точки зрения, изложение контура сюжета... В сценарии актер не найдет созданного художником-творцом законченного образа, который является необходимым элементом содержания его искусства» (стр. 126).

И все это пишется с самым серьезным видом, как будто на свете не существует сценариев — подлинных произведений литературы и киноискусства, созданных Вишневским, Дзаваттини, Довженко, Превером, поколением ныне работающих советских и зарубежных сценаристов!

Нельзя считать, что выводы Фелдманов неприемлемы для всех киноработников без исключения. Недавно мы были свидетелями того, как молодой исследователь кино А. Вар-

танов, руководствуясь самыми благими намерениями, темпераментно и метко обличая проявления литературщины в кинодраматургии, в своих позитивных выводах все же стал на этот же знакомый путь отрицания сценария как особого вида литературы. Он прямо заявил, что слово в кино не имеет эстетической ценности. Некоторые участники длительной дискуссии, последовавшей за публикацией этой статьи, либо не опровергли исходной позиции автора либо солидаризировались с нею.

Мы могли бы считать шумную дискуссию по поводу упомянутой статьи бурей в стакане воды, но ведь этот спор в какой-то мере отражает настроения, существующие на кинопроизводстве.

Если разобраться в причинах создания той или иной серой, унылой картины, можно убедиться, что в большинстве случаев исток — в неразборчивости автора, написавшего для кино кое-как (ведь сценарий — это не литературное произведение!), в неразборчивости режиссера, взявшегося импровизировать «по поводу» приблизительного сценария, в котором слово, сюжет, характеры — не имеют эстетической ценности, то есть отвечают всем канонам «отрицателей» кинодраматургии.

Теоретическим обоснованием посредственности в кино в наши дни является тезис о том, что сценарий — это и не литературное, и не завершенное, и вообще никакое не произведение. Этот тезис оправдывает невзыскательную работу в кино талантливых писателей, открывает шлюзы халтурщикам, ослабляет ответственность режиссуры, вносит в нашу среду атмосферу благодушия.

Вот почему частный вопрос о сценарной форме, затронутый в статье М. Блеймана, напечатанной в «Искусстве кино» № 7, приобретает чрезвычайно важное значение. Журнал может помочь творческой практике, скажем прямее — может расчистить путь хорошим и прекрасным картинам, расцвету кинодраматургии. А может, «добру и злу внимая равнодушно», поддержать архаические взгляды, поддержать тех унылых «философов» на киностудиях, которые ничего не ждут от сценариев, не ощущают в кинодраматургии новой, необычной формы художественного ви́дения мира и, шарахаясь от всего необычного, отвергают специфичность и важность писательской работы в кино.

М. Блейман написал умную статью, его исторические сопоставления с театральной драматургией дают верный масштаб рассматриваемой проблеме. И все же этот авторитетный критик, к голосу которого прислушивается читатель, порой становится на путь компромиссов.

С доверием следит читатель за ходом аргументации автора, но в конце статьи выясняется, что вообще-то «все кошки серы». М. Блейман полагает, что сценарий может быть и литературой и нелитературой. В самом деле, он пишет:

«Сценарий может быть и явлением литературы, которое можно (хотя и не обязательно — знаем же мы драмы для чтения) поставить в кино, и специально предназначенным для постановки произведением (разрядка моя. — *И. В.*), читать которое должны те люди, которые будут осуществлять постановку».

Здесь логика авторских рассуждений настораживает: получается, что сценарий, принадлежащий к явлениям литературы, подобен пьесам для чтения, т. е. не имеющим сценической судьбы. А вот сценарий для постановки — конечно же, не может быть допущен на литературный Олимп. Возникает вопрос: с каких это пор люди, которые будут осуществлять постановку, должны читать то, что выходит за рамки литературы?! Полагаю, что сценарий «Великий гражданин», в создании которого принимал участие Блейман, предназначался для чтения режиссером Эрмлером, для работников сценарного отдела «Ленфильма», для дирекции студии, Комитета по делам кино. И, однако, этот сценарий, обладая всеми качествами произведения киноискусства, оставался и «явлением литературы». Не случайно его многажды переиздавали уже после выхода картины в свет. Почему же то, что обязательно было для кинодраматурга Блеймана, тогда еще молодого человека, стало необязательным для Блеймана-критика, обогащенного опытом и великолепно знающего, в чем смысл авторской работы в кино?!

Впрочем, Блейман, чувствуя, по-видимому, неустойчивость аргументации, для себя делает исключение:

«Я пишу сценарии совсем не так, как Кайатт и Спаак, и меня помимо кинематографической интересует и (! — *И. В.*) литературная

сторона сценарной работы. Но я никогда не откажу сценарию Кайатта и Спаака в праве называться сценарием».

Снисходительное согласие автора назвать сценарий сценарием весьма, разумеется, трогательно. Тем более что, судя по приведенному абзацу, мой оппонент исходит из того, что Кайатта и Спаака не интересует литературная сторона сценарной работы.

Здесь все от начала до конца — сплошное заблуждение. Начнем с того, что «литературная сторона» не может ни «интересовать», ни «не интересовать» кинодраматурга. Трудно представить себе театрального автора, который заявил бы, что его (по-видимому, в отличие от всех остальных его собратьев) интересует «литературная сторона» создания пьесы! Как видим, сама постановка вопроса анахронична и нелепа. Далее, по статье Блеймана может создаться впечатление, будто сценарий Кайатта и Спаака обладает только кинематографическими качествами и лишен литературных... Действительно, в сценарии «Свобода, равенство, братство» есть неразработанные места, напоминающие либретто. Но дает ли это нам право зачислить такой сценарий по ведомству «нелитературы»? Рассмотрим этот вопрос более подробно.

Сценарий Андре Кайатта и Шарля Спаака «Свобода, равенство, братство» («Искусство кино», 1960, № 2) — блестящий памфлет. Напомню его основную ситуацию. В годовщину взятия Бастилии заключенные одной провинциальной тюрьмы Франции поднимают бунт. Они требуют, чтобы их перевели в благоустроенную тюрьму, где не протекают потолки, есть вода, есть возможность хоть как-то существовать. Заключенные добиваются своего. Но когда тюрьма опустела, ее... штурмом заняли местные жители! Им негде жить. Финальный кадр — надпись над железными воротами тюрьмы:

«Свобода, равенство, братство».

Таким образом, в годовщину взятия Бастилии рабочие берут штурмом тюрьму, чтобы... жить в ней!

Каждый эпизод сценария, несмотря на краткость,— это броская, точная, психологически обоснованная новелла. Одна из этих своеобразных «новелл», органически включенная в сюжет,— это новелла о Паскаль, невесте погибшего солдата. Процитирую только два места из сценария. Оба они могут показаться «нелитературными», но только в том смысле, что они лишены никому не нужных беллетристических красот. Первый отрывок — это 34-я сцена (согласно нумерации авторов):

«В комнате Буваров Паскаль с матерью моют посуду... На дворе жаркий летний день. Жильцы у открытых окон слушают пение знакомой уже нам негритянки.

Госпожа Бувар очень озабочена будущим своей дочери:

— Вот-вот появится на свет ребенок. Только этого тебе недоставало...

Но гибель жениха не сломила жизненной силы Паскаль. Она горда и счастлива тем, что ждет ребенка. Более чем когда-либо она хочет его сохранить.

— Ну смотри,— говорит мать.— Пожалеешь потом, да поздно будет! Я-то знаю, что такое дети... Это, конечно, очень мило... Но как тяжело их растить одной... Как воспитывать будешь? А если встретишь другого и захочешь выйти замуж?..

— Ты угадала,— Паскаль улыбается,— я как раз решила выйти замуж...».

Проходит еще семь коротких сцен. Они показывают, как нарастают события в тюрьме. Заключенные добиваются перевода в другую тюрьму.

Но что происходит с Паскаль? Почему она так странно улыбнулась на слова матери о замужестве? Читатель ничего не знает.

Читаем дальше. 41-я сцена:

«В цветочном магазине две женщины выбирают цветы... Обе весьма озабочены. Одна из них негритянка, соседка Буваров, другая — обитательница того же дома. Они организовали сбор денег среди жильцов, чтобы преподнести Паскаль в день ее свадьбы букет цветов. Озабочены они тем, что не знают, на чем остановить выбор...

— Видите ли, цветы мы покупаем для девушки, которая венчается с покойником...

Продавщица и сама в большом затруднении. С таким случаем она сталкивается впервые и действительно не знает, какие цветы подходят для столь необычной свадьбы. Не то свадьба, не то похороны...

— Возьмите белые... Белые и для траура годятся...

— Но невеста ожидает ребенка...

Да, подобную задачу нелегко решить»...

В этой сцене есть фразы, лишенные точного зрительного образа («Да, подобную задачу нелегко решить...»), но они лишь подчеркивают, передают авторское отношение к совершенно ясному драматическому действию (вы-

бор цветов для необычной церемонии). С другой стороны, в этой же сцене есть и строка чисто информационная, так сказать «нехудожественная». В самом деле, какую поэзию, какие ассоциации может рождать сообщение: «В цветочном магазине две женщины выбирают цветы...»? Но поэтический смысл заключен и в такой информации. Дело в том, что непосредственно за этим моментом происходит поворот: продавщица озадачена, она не знает, какие цветы подходят к столь удивительному случаю. Чем суше будет авторская информация в данном случае, чем неприметнее введение в сцену, тем поразительнее ее дальнейшее движение. В этом диалектика развития куска, в этом и своеобразие его записи, его литературного выражения, в этом специфика литературной образности кинематографического решения!

Но пойдем за Паскаль дальше, к следующей сцене, так же имеющей свой порядковый номер — 42.

«В зале бракосочетания распорядитель вызывает:

— Паскаль Дюпен... Морис Аморэ...

Паскаль одна входит в зал; за ней, немного поодаль, следуют родители и свидетели».

Человек, лишенный чувства драмы и чувства кино, может холодно отметить:

— Вот видите, как надо писать сценарии — деловито. Какая это литература?

Но мы оставим скептика с его здравомыслием—пусть размышляет над своими доктринами, а мы двинемся дальше, за героями, которых так «сухо» представляют нам Кайатт и Спаак:

«В первом ряду мест, отведенных для участников церемонии, перед эстрадой, которая предназначена для мэра, стоят особняком два кресла. Паскаль подходит и садится в одно из них, второе остается незанятым...»

Кайатт и Спаак не сказали ничего особенного: т о л ь к о то, что второе кресло осталось незанятым. Только это! А перед нами возникает образ девушки, потерявшей жениха, образ солдата Мориса Аморэ, сложившего свою голову за неправое дело, образ в е р н о с т и, противостоящий цинизму, наглости (старик Бонар хочет впоследствии овладеть Паскаль), образ д р у ж б ы — товарищи не оставили молодую женщину в беде в эту трагическую минуту... Слово описывает действие и слово ф о р м и р у е т о б р а з. Если это не называется литературой, то мы за такую «нелитературу»!

Вернемся, однако, к 42-й сцене:

«...Сопровождающие располагаются позади Паскаль. Распорядитель объявляет:

— Господин мэр!

Мэр открывает гражданский кодекс. Голос его слегка дрожит. Он напоминает о правах и обязанностях супругов, соединяющих свои судьбы, единых и в радости и в печали, в счастье и в несчастье. Зачитывая строки, относящиеся к невесте, он обращается к Паскаль, в дальнейшем — к пустому креслу... Наконец, спрашивает:

— Морис Аморэ, согласны ли вы взять Паскаль Дюпен в жены?

Долгое молчание... Мэр обращается к Паскаль:

— Паскаль Дюпен, согласны ли вы взять Мориса Аморэ в мужья?

— Да.

— Объявляю вас соединенными узами брака!»

В 46-й сцене Паскаль, столкнувшись с притязаниями Бувара, уходит из дому, она ищет пристанища (судьба приводит ее затем к зданию тюрьмы).

В сценарии Кайатта и Спаака описательная часть дает, как видим, представление об обстановке, о поведении персонажей, о самых характерных жестах или мимике, она «подводит» изобразительный кусок к реплике и дает переход от реплики к внешнему действию. И кроме того — передает драматическое содержание куска, его связи и «переклички», созвучия с другими, даже далеко отстоящими. В итоге возникает кинематографический о б р а з, созданный средствами драматургии, средствами литературы.

М. Блейман в пылу полемики с представителями нормативного мышления не замечает этой с у щ н о с т и сценария Кайатта и Спаака и неожиданно утверждает:

«Нужно сказать, что из-за догматического и нормативного подхода к вопросам сценарной формы мы иногда отказываемся от постановки интересных произведений на том основании, что они якобы недостаточно разработаны».

Это неверно. Думаю, что мы слишком часто начинаем съемку недостаточно разработанных или даже совсем неразработанных сценариев. Именно в этом беда и кинодраматургии и кинопроизводства.

«Сценарий Кайатта и Спаака,— продолжает Блейман,— отверг бы любой наш сценарный отдел на том основании, что он еще не написан».

Думаю, что и здесь наш автор глубоко заблуждается. Умный сценарный отдел от души приветствовал бы такой талантливый, острый сценарий, как «Свобода, равенство, братство». Что касается конспективной формы отдельных его мест, то нет ничего легче, чем превращение их в законченные. Здесь конспективность не от отсутствия фантазии, не от неясности задачи, не от схематичности мышления авторов.

Нет, просто авторы не завершили своей работы на этой стадии написания сценария, отложив окончательную разработку совершенно ясных и в сущности своей решенных эпизодов на более позднее время. Бывало ведь так, что журнал печатает незавершенную редакцию романа, но кому придет в голову на этом основании объявить прозу... «нелитературой».

Мне трудно сказать, чем был вызван такой характер работы над сценарием «Свобода, равенство, братство». Не исключено, что конспективность и некоторая шероховатость его литературной формы связаны с тем, что в капиталистических странах не принято публиковать сценариев до их постановки — они считаются тайной фирмы.

Однако очевидно, что сценарий Кайатта и Спаака не дает основания для противопоставления, которое вытекает из статьи Блеймана: либо подробные описания характеров и их действий, и тогда сценарий — литература, либо конспективность изложения, и тогда это — нелитература. Такой ход рассуждения неубедителен. Обратимся к другим примерам и сопоставлениям, характеризующим описательную часть сценария («ремарку») и выходящим за рамки статьи Блеймана.

Одна из отличительных особенностей «ремарки» в сценарии — ее точность. Она отвечает на вопросы: где, когда, что совершается, каковы связи данного действия с предыдущим и последующим.

«Ветер гуляет по вздыбленной, исковерканной земле, воет, запутавшись в колючей проволоке, гонит по полю черные космы дыма.

Это фронт. Передний край.

В одиноком окопчике — курносый паренек в форме солдата. Он с волнением всматривается в даль. Оттуда, нарастая, слышится зловещий гул моторов.

Рядом с пареньком — пожилой солдат. Он кричит в трубку...».

Это начало сценария «Баллада о солдате» («Искусство кино, 1959, № 4, стр. 54).

Иногда описательная часть требует более подробного рассказа, особенно в случаях, когда диалог отсутствует или занимает подчиненное место. В том же сценарии «Баллада о солдате» весьма подробно описан танковый бой: приближение танка, страх паренька, его бегство, обстрел из танка, снова бегство героя.

Эта большая сцена без диалогов (только один ликующий возглас солдата, когда он увидел загоревшийся танк) — самостоятельная новелла, рассказывающая о первом боевом крещении юноши, о рождении солдата. Содержание выражено средствами литературного описания.

Авторы «Баллады о солдате» не просто перечисляют действия, но дают их образно-кинематографическое, литературное решение.

«Ремарка» должна быть точной. Но точность не равнозначна педантической обстоятельности.

Известная неполнота «ремарки» может вызываться серьезными причинами.

Первая причина: часть действия передается в фильме не зрелищными, а словесными средствами. Одна и та же авторская задача, выраженная дважды — в «ремарке» и в диалогах,— перегружает сценарий, вносит в него однообразную назидательность. Сценарий становится плоским. Вторая причина связана с изображением в сценарии совершающегося действия; какой-нибудь мотив, не выраженный в данном кадре или эпизоде, быть может, прозвучал уже в предыдущих или откроется в последующих. (Превращение каждого кадра или эпизода в замкнутый мирок, даже обстоятельно описанный, создает статику, разрушает единство сценария.) Наконец, третья причина вызвана взаимосвязью сценария с будущим фильмом. Одна из отличительных черт сценария, если это действительно настоящее, талантливое произведение искусства, состоит в том, что он дает простор фантазии режиссера, оператора, актеров.

«Ремарка» должна быть абсолютно ясна по задаче, теме, образному строю — всем основным элементам, и вместе с тем ассоциативна. Актеры, режиссер, оператор — не марионетки, движения которых механически расписаны в сценарии, а художники, захваченные неизмеримыми возможностями, данными им автором. Подобно тому как хорошая повесть ведет читательскую мысль в область невскрытых «подтекстов», подобно тому, как умная пьеса заставляет режиссера проникать

во внутренний мир персонажей, чтобы проявить в постановке самое важное,— сценарий заключает внутренние «резервы», которые приходят в движение только в фильме. Сценарий (и его действенно-изобразительный элемент в том числе) — и точен и в то же время эмоционален, даже если «ремарка» изложена в строгой, небеллетризованной манере.

Непонимание образной сущности кинематографической «ремарки», ее драматургической природы приводило сценаристов либо к превращению сценария в производственную сводку, либо к необязательным литературным импровизациям.

В немом киносценарии принято было писать в манере деловитой записки — перечня подлежащих съемке кадров, с указанием планов. Это — следствие неразвитости драматургии немого фильма. Лучшие режиссеры и сценаристы уже тогда чувствовали неудовлетворенность такими сценариями, искали более совершенной кинодраматургической формы. В 1928 году Эйзенштейн писал в журнале «На литературном посту», что сценарий он стал бы строить «по полнокровной новелле, а не по рахитичному «расписанию кадров», лишенному установки, тенденции ритмов, темпов и физиологической ощутимости того, о чем толкуется («На литературном посту», 1928, № 1, стр. 171—173).

Но в те годы сильна была тенденция узаконить «рахитичное» расписание кадров как некую каноническую форму сценария. Ее называли «железной».

Другая разновидность сценария — беллетризованная, вошедшая в историю кино под названием «эмоциональные сценарии», о котором написано немало ядовитых строк. Эмоциональный сценарий, в отличие от «железного», не предполагал сколько-нибудь последовательной цепи зрительных образов, логической основы сценарных построений и исчерпывающей ремарки.

Здесь рациональное зерно обрастало необычайно цепким, густым слоем сорняка, иссушавшего все живое. Рациональное зерно заключалось в стремлении схватывать жизнь в ее живых подробностях, в том, как ее «видит» объектив киноаппарата, не скованный отвлеченными сценарными заданиями. «Сорняки»— это недоверие к драматургии, ее самостоятельной роли в кино, ее способности открывать и воплощать открытое в завершенных образах.

«Писать сценарии — все равно, что звать акушерку в брачную ночь»,—в шутку сказал однажды Бабель. Сказал в то время, когда сам... работал над сценарием «Беня Крик» (впоследствии поставленным). Отрицать литературу в кино считалось признаком хорошего тона!

«Эмоциональный сценарий» отражал противоречия развития кинодраматургии, еще молодой, не устоявшейся. Она уже существовала и еще оставалась непризнанной. Она иногда допускалась к званому обеду, но часто ее оставляли за дверью. Любопытно, как это противоречие в самой кинематографической и литературной практике отражалось в теории. В одной из статей Эйзенштейн писал о сценарии: «Сценарий не драма. Драма самостоятельная ценность и вне ее действенно-театрального оформления. Сценарий — не оформление материала, а стадия состояния материала» («Кино и жизнь», 1929, № 2, стр. 15). Эти формулы умаляют кинодраматургию. Во всяком случае, так их можно толковать. Но в той же статье есть определения, свидетельствующие о прозорливости режиссера:

«Центр тяжести в том, чтобы сценарием выразить цель того, что придется зрителю пережить».

Впоследствии, в тридцатые годы, Эйзенштейн выступил с несколькими превосходными статьями, доказывающими выдающуюся роль драматургии в создании звукового фильма.

Противоречия, присущие тогдашней позиции Эйзенштейна, в известной мере отражали противоречия самой кинодраматургической практики.

С одной стороны, существовали сценарии, лишенные драматургической ясности, пластической точности, оставлявшие простор для ничем не ограниченной режиссерской импровизации. Такая драматургия создавала очень большие трудности на пути развития киноискусства и нередко приводила даже талантливых режиссеров к поражениям. Вспомним, с каким трудом складывался фильм «Простой случай» Пудовкина по сравнению, скажем, с его же картиной «Потомок Чингис-хана», поставленной на основе полнокровного драматургического замысла.

С другой стороны, все большее развитие получала драматургия значительной и четко выраженной мысли, созданная сценаристами-писателями.

Кинематографическая практика влияла и на форму сценария, в частности — и на характер

«ремарки». Не всякая приподнятость формы заслуживает осуждения. Напротив, если «эмоциональная» ремарка была действительно эмоциональной, а не просто многозначительной и бессмысленной, если она принадлежала перу вдумчивого автора, если этот автор чувствовал «локоть» друга-режиссера и они вместе подчиняли свою работу большой теме, высокой задаче, она вносила в сценарий фильма романтическую тональность.

Для талантливой режиссуры немого кино романтическая приподнятость сценария не была препоной — напротив, она помогала решению революционных задач молодого искусства. Думаю, что и современной нашей кинодраматургии иногда не хватает героической тональности, окрыленности — такой окрыленности, которая вызвана избытком чувств и мыслей, а не их недостатком, и внутренне оправдана всем построением сценария.

Я напомнил о некоторых высказываниях Эйзенштейна, чтобы окончательно разрушить легенду о его якобы «антилитературности» и «антидраматургичности». Эйзенштейн прошел сложный путь от «монтажа аттракционов», впоследствии пересмотренного им, к освоению и утверждению высокой драматургии, к дружественному союзу с писателями.

Кинодраматургия — прекраснейшая, интереснейшая, не укладывающаяся в каноны форма литературного творчества, обращенная в конечном итоге к миллиардам зрителей. Осудив ошибки и заблуждения прошлого, надо смелее искать новые пути развития сценария, как своеобразной формы литературы, писательской работы в кино.

К сожалению, вместо этого у нас возникают предложения, которые создают иллюзию практичности и принципиальности. В последнее время стали часто говорить о необходимости писать сценарии втроем, вчетвером, впятером, вдесятером. В этом, дескать, спасение от сценарного кризиса.

— Прочитайте книгу «Итальянские сценарии», вы увидите, что сценарии пишутся коллективом,— говорят нам.

Этот вопрос требует специального анализа, здесь же надо высказать одно общее возражение. Не пора ли нам отказаться от внешних аналогий, от копирования образцов, даже не пытаясь проанализировать их сущность?! Разве мы не знаем, что иное коллективное соавторство зарубежных сценаристов вызывается причинами отнюдь не принципиального характера. Иногда этого требуют исключительные условия, в которые поставлен создатель фильма в буржуазной стране. Не случайно итальянские неореалисты далеко не всегда пишут в соавторстве, и притом — совсем неплохо. Примерам создания сценариев большим количеством авторов можно противопоставить десятки других. Вишневский создавал сценарий «Мы из Кронштадта» один, Павел Фурманский один написал прекрасное произведение кинодраматургии «Повесть о «Неистовом», Н. Зархи один написал «Конец Санкт-Петербурга», в наши дни молодые кинодраматурги работали над сценариями, не прибегая к соавторству: И. Ольшанский — «Дом, в котором я живу», Б. Метальников — «Крутые Горки», «Отчий дом» — нет числа таким примерам! Разумеется, в кино возможна и похвальна дружная товарищеская работа над сценарием нескольких единомышленников и полноправных кинодраматургов. В кинодраматургии могут быть свои Кукрыниксы, Ильф и Петров. Эти образцы для нас поучительны потому, что каждый участник такого содружества — художник, способный к самостоятельному творчеству, и именно это творческое, художническое, п и с а т е л ь с к о е отношение к сценарию и следует всячески поощрять.

Несмотря на то, что со многим в статье М. Блеймана я не согласен, хочу отметить: его критика стандартного подхода к сценарию, его призыв к эксперименту верен и своевременен.

Для того чтобы теория и критика кино могли действительно идти вместе с практикой или даже впереди нее, нужно, как мне кажется, покончить с благодушным приятием любых точек зрения на сценарное творчество.

Деляческим «теориям», отрицающим художественность литературного сценария, надо противопоставить лозунг ведущей роли кинодраматургии в создании фильма, союза литературы и кино, дружбы с писателями, высокой взыскательности к творчеству сценариста.

В последовательном утверждении и развитии этой мысли и заключается, на мой взгляд, смысл нашего спора о сценарной форме.



Г. Халтурин

Если артист дорожит правдой...

Настя Ковшова, девушка с косичками, входящая в кадр со скромным чемоданчиком в руках и затаенным волнением в сердце, следует как будто знакомой тропинкой... Сейчас мы увидим одну из бесчисленных вариаций конфликта «новатор — консерватор». В самом деле, директор и главный инженер МТС, куда она направлена агрономом, неустанно сопротивляются всем ее начинаниям, Настя стоит на своем...

Ситуация та же, да не совсем.

«Повесть о директоре МТС и главном агрономе» Галины Николаевой, послужившая основой фильма «В степной тиши», в отличие от своих сородичей по конфликту предложила, может быть, пунктирный, но все же самобытный характер. «Тот самый русский характер, безбоязненный да бескорыстный, в чувствах беззаветный, в работе удалой и безотказный, на вид простоватый и смирный, на деле отважный, благородный и к себе беспощадный. Тот самый русский характер, которому, что широко — то и по плечу, что трудно — то и посильно, что высоко — то и по росту!» И характер этот, который на страницах повести не всегда достигал очертаний, обещанных в только что изложенной декларации, ожил в фильме.

Настю Ковшову сыграла артистка Нина Гуляева, получившая боевое крещение в кинематографе. Н. Гуляева принесла из театра умение думать. Думать непосредственно перед камерой — привычка, от которой довольно быстро отвыкают иногда молодые киноактеры, не без наивности полагающие, что устремленный в пространство псевдопоэтический взор означает возвышенное состояние души, а мощный разворот плечевых суставов призван выражать мужество и решительность одновременно. Когда Настя Ковшова, стоя перед трактором, взмахом руки приказывает трактористу возвращаться, она может не кричать: «Не пущу!» Нам сначала показали ее на среднем плане, и было в ней столько отчаянной решимости не уступать, что отъезд камеры дал неожиданный (для зрителя) эффект — совсем крохотная фигурка не стушевалась перед громадой трактора, а наоборот, выросла. Очевидна образная основа такого оптического эффекта.

И еще эпизод. Совещание у секретаря обкома. Одно за другим сыплются в адрес Ковшовой обвинения — нападает директор МТС, упрекает механик, наседает главный инженер. А она сидит у стены — вся сжалась, притихла, будто меньше ростом стала. Это очень важный для Насти штрих. Активная и напористая в решении деловых вопросов, она, в сущности, не способна постоять сама за себя. Не здесь главный ее интерес. Не за то она борется.

Счастье, к которому стремится Настя Ковшова, не может быть только ее личным счастьем. И когда она требует распашки поймы в отдаленных, слабых колхозах, то это не просто хозяйственная инициа-



Н. Гуляева в роли Насти Ковшовой («В степной тиши»)

тива, а искренняя, от сердца идущая забота о людях, с которыми она каждый день видится. Рост урожайности, успешное выполнение плана — это для Насти не колонка цифр в отчете, не победная сводка для райкома, а сугубо реальная вещь: поднимутся отстающие хозяйства, лучше станут жить колхозники.

У Ковшовой — Гуляевой есть драгоценное чувство народности. Сказать о Насте, что она живет для народа, — значит изложить следствие, не упомянув о причине. Она сама — частица народа. Непрерывно ощущаешь, как пульсирует в ней эта жилка, радуется ли она успеху Гошиной бригады, вся как-то сразу посветлевшая, или насмешничает над чересчур усердным в сводках директором, зажигаясь невыдуманным, через край бьющим озорством.

И не случайно, что с особой внутренней свободой проводит актриса «кусок», в котором хорошо видно, как «личное» и народное для нее слиты воедино. Настя возражает против пассивности руководителей МТС, довольных уже и тем, что их коллектив идет наравне с другими, «ухо в ухо». И в ее возмущении средним уровнем слышится не только боевое, немножко по-ребячьи азартное стремление во что бы то ни стало обогнать соседа, но и страстное желание еще лучше делать свое дело.

Так незаметно почти приближается Н. Гуляева к вахтанговскому «волнению от сущности».

Примечательно и другое — отойдя в сторону от сущности роли, она сразу же оступается. Под самый, что называется, «занавес» сценарий завлекает Ковшову в сети любви, столь же неожиданной, сколь и скороспелой. Образ получает необязательную нагрузку, и вот уже бежит Настя к поезду через поле, лежалый реквизитный букетик привычно прижимается к очередной киногероине, и на лице ее застывает заученное выражение экстаза. Потеряна сущность образа — потеряно и волнение.

Правда Насти Ковшовой в ее любви к народу. Ее-то и подметила, разгадала и принесла на экран артистка Нина Гуляева.

●

Л. Быков — влюбчивый актер. Он умеет любить своих героев, умеет отдавать им себя без остатка... Неуемным, одержимым появляется на экране энтузиаст первой пятилетки Алеша Акишин, меняющий чистенький халат парикмахера на шершавую метростроевскую робу («Добровольцы»)

Пашка Богатырев, бесконечно радостный от встречи со своим майором Устименко, вспыхивает и сияет в счастливом предвкушении сюрприза — ведь в стройной, миловидной женщине, которая войдет сейчас в комнату (это его жена, он специально оставил ее пока за дверью), майор должен признать забитую, худенькую девочку Анхен, спасенную бойцами от немецкого плена («Дорогой мой человек»)...

Его естественность в роли предельна. В этом и сила актера, и его риск — он может остаться в роли самим собой. Но актер очень внимателен к тому, что составляет характер героя. Особенно к доброму, чистому, ясному в человеке. В эти-то человеческие качества он и влюблен.

Работы Л. Быкова согреты неуклонной верой в правду, в добро. Она — в Пашке Богатыреве, увлеченном смелой, большой мечтой о неизведанном крае; ею словно заряжен солдат-танкист, совсем молоденький парнишка, в «Майских звездах». Он уже нагляделся на истерзанные земли родины,

Л. Быков в фильме «Дорогой мой человек»





Л. Быков в фильме «Майские звезды»

С. Гурзо и В. Владимирова в фильме)
(«Все начинается с дороги»



он прошел уже дорогами обугленной Европы, прежде чем остановиться перед старым пражским домом. Он успел узнать цену жизни. Ясно, что и одним орудийным выстрелом можно было бы покончить с фанатичным выродком-фашистом. Но перед ним люди, он хочет сохранить для них родное жилье. И делает последнюю перебежку к воротам...

Убежденность всегда рядом с увлеченностью... Л. Быков на «ты» со своими героями. Все они, в сущности, одного поколения — того, что на болотах возводило города, как Алеша Акишин, что сражалось в войну, как танкист, которому не пришлось вернуться на Урал, что и после войны искало, где потруднее, как Пашка Богатырев.

Жить с размахом, без уверток, напрямик, на микрон себе не изменяя. Вот девиз, источник духовной близости молодых людей, сыгранных Быковым.

Хорошо, что Леонид Быков — влюбчивый актер! Он испытал ответную любовь зрителей — тех самых людей, образы которых оживают в сыгранных им ролях.

●

«Суд идет!» — так или примерно так встречают иные актеры персонажей, числящихся под рубрикой отрицательных. Строго выдерживая роль в неукоснительно обличительных тонах, они только и делают, что клеймят и разоблачают, не давая себе труда выслушать подсудимого.

— Дайте слово обвиняемому! — требует актриса В. Владимирова, выступая в роли Екатерины Ивановны в картине «Все начинается с дороги», — пусть сам зритель определяет и меру вины, и меру наказания. В. Владимирова тоже клеймит, тоже обличает и разоблачает, но при этом ею руководит живой интерес к наипростейшему человеку...

Екатерина Ивановна приходит на строительство дороги из ближней деревни, с тем чтобы подзаработать несколько сотен. Приходит со своей коровой — не пропадать же молоку! — и с непогрешимой верой в высшую ценность грезящихся ей сотен. Она с самого начала ненавидит хулиганистого Шурку за то, что тот измывается над буренкой, и симпатизирует вежливому Генке — тот не обидит животного. Вот где все ее помыслы, волнения, заботы.

... У Екатерины Ивановны пропали триста рублей. Вчера вечером своими собственными руками она засунула под подушку три аккуратно сложенные, незамасленные — поверьте на слово — бумажки, а сегодня их нет. Нет нигде. Ей кажется, что разверзлась под ногами земля и что душу ее вынули и растоптали. Ведь целый месяц, наверное, пришлось положить на эти три сотни, и во сне-то они снились,

и давно задумано было, куда их приспособить. И когда уже дважды перевернуты все матрацы и одеяла в палатке и в лихорадке обыскан каждый уголок и закоулок, она выскакивает из-за полога, себя не помня, растрепанная, в ночной сорочке, и останавливается перед усмехающимся Шуркой у празднично накрытого стола. Никаких сомнений для нее в этот момент не существует: все зло мира вобрала сейчас в себя Шуркина издевательски довольная физиономия, и она обязана покарать это зло. «Ты украл, ты!» . Только сдержанное молчание окружающих заставляет ее отступить. Она растеряна, в замешательстве, она уже почти оправдывается, объясняя, что сама вчера положила деньги под подушку, — где ж им быть еще?

Ей, конечно, невдомек, что своим подозрением она оскорбляет и остальных. Ей не до этого — вернуть бы триста рублей. А на следующее утро с доверительно-виноватой улыбкой она объявляет о том, что деньги-таки нашлись. Жизнь снова сияет всеми красками.

Выдвигая в Екатерине Ивановне на первый план инстинкт мелкой собственницы, актриса пользуется тем самым «увеличительным стеклом» , о котором писал Маяковский, но не обращается к гиперболе.

Какая-то первобытная жадность не заглушает в ее героине человеческих чувств. И Екатерина Ивановна, которая по-матерински осторожно будит впервые уснувших после суток невероятно напряженного труда рабочих, чтобы поели они тепленькую, пока не остыла, картошку, нигде и ни в чем не расходится с той Екатериной Ивановной, что два дня назад готова была растерзать всех и каждого за три сотенных бумажки.

Вы нигде не заметите «скачков» в развитии сознания Екатерины Ивановны. Просто для нее приоткрывается краешек действительности, и она узнает, что есть люди с иными, отличными интересами, с иной, далекой и чем-то — еще неизвестно чем — заманчивой жизнью. Ее вмешательство — «А меня возьмете?» — в общий разговор о будущем, о большой стройке, куда собираются ехать вместе Степан, Надя, Генка, не может не насторожить. Пусть это пока не более чем любопытство, но и его нужно же было разбудить. И хотя она еще двадцать раз подумает, ехать ли, и выяснит обязательно, как там с жильем и сколько будут платить, — такой вопрос с ее стороны возникает, и это само по себе значимо.

Удивительно вот что: мы думаем теперь о Екатерине Ивановне как о превосходном, даже обаятельном человеке. Почему? Ведь актриса показала нам человеческую душу, охваченную жаждой мелкого стяжания! Роль невелика, и сдва начав ее, актриса должна уже поставить точку. Все это так. Но она успела все-таки показать, что в простой крестьянке любовь к труду, внутренняя порядочность, чистота сильнее всего прочего. Актриса успела рассмотреть в Екатерине Ивановне то, что нам всего дороже в людях, — победу человеческого над дрянным, пусть живучим, древним, крепким.

●

Нелегкая роль у Тамары Семиной в картине «Все начинается с дороги». Ей нужно показать девушку, которая любит и готовится выйти замуж и мучается, после того как, приехав к любимому, узнает, что он изменил ей, — показать все это, вовсе не встречаясь с любимым на экране. Она должна превозносить и ненавидеть самого близкого ей человека, который нам представляется поочередно абстрактным воплощением света и абстрактным воплощением мрака. Все события, заставляющие героиню переживать, происходят где-то за кадром, и артистке волей-неволей приходится преподносить нам костистый, без «мяса», итог.

Биография образа возникает из знакомых черточек быта, из аккуратной определенности жеста, из собранной и направленной интонации.

...Надя уезжает со стройки. Уезжает на свою свадьбу. То ли от белого платья, то ли от ожидания счастья она словно светится.

И тем неожиданней ее возвращение за рулем катка, в обычном рабочем комбинезоне. И прыжок на землю, нелегкий прыжок. Спрятанные от солнца и от людей глаза.

Т. Семина в фильме «Все начинается с дороги»





А. Кочетков в роли Сереги Бойкова («Случай на шахте восемь»)

Все, кажется, потеряно, истоптано. Прошлое, настоящее, будущее. И остается только бессилие и безразличие.

Но происходит чудо воскрешения, реальное и объяснимое, не в пример прочим чудесам. Обращенное к ней чувство, свежее, сильное, размораживает девушку. Даже оставаясь безответным, это юношеское чувство приносит с собой частицу тепла и понимания. А это как раз то, что ей сейчас нужно... Конечно, заданная сценарием фрагментарность в построении роли в чем-то неизбежно обедняет Надю. И все-таки роль запомнилась. Духовный мир Нади не ограничен любовными страстями. Привычка жить с людьми, верить в людей выступает как нечто неотъемлемое от ее «я».

●

Гримерам, наверное, приходится мучиться с этим «неправильным» лицом. Им никак не унять широкого, дугами, разлета бровей, не загладить энергичных, от переносицы книзу, борозд, не укоротить забежавший вперед подбородок. Чтобы назвать это лицо киногеничным, глядя на обычное фото, нужно быть по меньшей мере смельчаком.

Но нужно представить себе, как сдвинутся с места мышцы, как вздрогнет за мускулом мускул, и увидеть парня отчаянно русской складки, которого никто не сломит и ничто не остановит, несущего огромный заряд мужественной, уверенной правоты.

Последняя роль Афанасия Кочеткова — Павел Смуров в картине «Первое свидание». Кажется, что роль для него и написана, — другой Смуров уже не мыслится. Это только он, Смуров — Кочетков, просидит весь вечер после похорон жены за стаканом водки с «дружками», встанет с пугающей улыбкой, пройдет корявой развалкой к двери, чтоб вернуться собранным, трезвым, взять на руки сына, подержать, отнести в кровать.

А. Кочетков знакомит нас с Павлом в то время, когда из-за возложенной на него ответственности (умерла жена, осталось двое ребят на руках) в нем начинается процесс переосмысления жизни. Борьба за своих детей определяется для Смурова в конечном счете и как борьба за право называться человеком.

Вырвавшись из круга собутыльников, Смуров оглядывается на прошлое, но там даже не за что зацепиться. Приходится собрать все свои силы, чтобы выстоять именно сейчас, когда всего труднее это сделать.

Жаль, что нет в фильме сцены суда, где решается судьба Смурова. Ведь отказать ему в отцовстве — значит толкнуть его обратно вниз. Натура, открывающая себя в активном конфликте, здесь должна была бы развернуться в полную силу, сверкнуть новой, неизвестной еще гранью. Сценарий лишил актера и зрителей такого открытия.

Часто киноактер бывает соблазнен кратчайшим расстоянием между собой и ролью. В таких случаях он играет самого себя — печальные результаты известны. Путь А. Кочеткова иной. В фильме «Случай на шахте восемь» он играет шахтера Серегу Бойкова. Здесь есть три-четыре эпизода «местного значения»: Серега любит женщину с ребен-

А. Кочетков в роли Сереги Бойкова («Случай на шахте восемь»)



ком, берет ее в жены, уезжает на дальний рудник («там квартиру дают») и появляется вновь в конце картины на партсобрании. Географическими перемещениями диалектика образа в основном и исчерпывается.

Что же тогда остается актеру? Показать человека справедливого, благородного, переживающего осложнения, связанные с такими нелегкими решениями, прибавить к этому пару индивидуальных штришков и на том считать свою задачу выполненной?

А. Кочетков обнаруживает потайной ход роли и подбирается к самой ее сердцевине. Сначала мы видим Бойкова у дома будущей жены («идти ли?»), затем он перешагнул порог («как держаться?»), дальше возникают нелегкие размышления («каково будет ребенку?»). Актер ищет не столько внешний, сколько внутренний, то есть духовный, «ход» в каждой ситуации. Серега тяготится ложной двойственностью своего положения, рано или поздно он должен поставить точки над «и», и оскорбительно пошлая реплика в адрес жены на собрании заставляет Бойкова провозгласить на весь зал: «Это сын мой, Павел Сергеевич Бойков! Слышали?!» И столько мощи в этой готовой к схватке — скажи кто словцо — громаде, что затасканный кинотрюк (вставая с места, Бойков ломает ручки кресла) становится впечатляющим эффектом.

А. Кочетков не терпит ничего приблизительного, ему нужно до всего дотронуться руками, взять, как говорится, «на зуб», потому что он дорожит доподлинной правдой жизни. Есть два кадра в этих двух фильмах, отмеченные прекрасным (мне кажется, это слово более других подходит к случаю) постижением психологии труда. Один из них дан в динамике: Серега ставит крепления в шахте; он целиком захвачен единоборством со столбом, который нужно втиснуть между пластами, и могучее напряжение разряжается в победной улыбке — «Врешь, не возьмешь!» Другой кадр статичен: Смуров-сталевар стоит у печи в сосредоточенно-спокойном раздумье — плавка идет к концу, пора разливать...

Смуров, Бойков — люди одного корня, русского, рабочего. Они прочно стоят на земле — их она держит, ими держится.

Это хозяева своих дел, хозяева своих слов.

Смуров, прощаясь на вокзале с Валей, девушкой, которая в трудную минуту пришла ему на помощь, говорит: «А понадобится что, пиши: так, мол, и так... Все брошу — приеду».

И уж это сказано твердо: все бросит, приедет, сделает. Мы верим.



А. Гальперин

Анатолий Головня, один из первых

Анатолию Дмитриевичу Головне шестьдесят лет. Тридцать семь из них безраздельно отданы искусству.

Красногвардеец, участник гражданской войны, чекист, верой и правдой служивший делу Революции, Анатолий Головня вошел в советскую кинематографию с твердым пониманием ее огромной роли в строительстве нового общества.

Приход Головни в искусство не был случайностью. Опыт революционной борьбы, широта и разносторонность художественных интересов, высокая эрудиция, увлеченность мастерством художников русской реалистической школы послужили хорошей основой идейного формирования молодого оператора-художника.

Уже первые появившиеся на экранах работы Головни свидетельствовали о том, что верность жизненной правде и высоким принципам реализма неизменно оказывалась основой основ его творчества.

Именно на этой принципиальной основе сложилось возникшее в те годы замечательное творческое содружество Головни и одного из выдающихся режиссеров нашего времени Всеволода Илларионовича Пудовкина. Уже первые шаги этих единомышленников показали, что молодые художники одними из первых среди работников кино делом откликнулись на призыв партии бороться за подлинно народное высокоидейное реалистическое искусство.

Работа над столь разными по своим жанровым признакам картинами, как построенная частично на документальном материале комедия «Шахматная горячка» и большой научный фильм «Механика головного мозга», несомненно способствовала росту художественного мастерства их авторов. Не случайно, оценивая значение этих работ, Вс. Пудовкин писал: «... я понял, что возможности кинематографа для меня только начинают открываться».

«Мать» — первая большая художественная картина, созданная Вс. Пудовкиным вместе с А. Головней. Работа над фильмом явилась для Головни не только школой формирования кинематографических средств выражения, но и источником творческих открытий. Проникновение в мир горьковских образов, в атмосферу жизни и деятельности героев повести определило необходимость разработки новых стилистических принципов. Органическая правдивость творчества Горького требовала столь же органически правдивой изобразительной формы. Операторское вйдение в «Матери» целиком вытекало из требований реализма. «Я утверждаю,— писал в те дни в своей статье «Победы советского кино» А. В. Луначарский,— что ...фильм заснят таким образом, что кажется будто по какому-то волшебству



«МАТЬ», 1926

«ПОТОМОК ЧИНГИС-ХАНА», 1928



оператор мог непосредственно сфотографировать самое действительность...»

Как и некоторые другие операторы, пришедшие в искусство из пламени гражданской войны, из цехов заводов, Анатолий Головня оказался в рядах передовых деятелей кино, видевших свою задачу в борьбе за становление социалистического киноискусства. Молодые операторы хорошо понимали, что новое, революционное содержание их фильмов остро ставило вопрос о поисках новых изобразительных форм. Устраняя из кадра все элементы традиционного украшательства, все лишенное органической связи с развитием действия, добиваясь максимальной впечатляемости изображения, оператор по-новому связывал кинематографическое изображение с живой действительностью. Лаконичность композиционных решений, основанная на ясном понимании идейной сущности эпизодов фильма и их места в художественной ткани произведения, являлась одним из ярких проявлений стремления молодого оператора утвердить свою собственную художническую точку зрения на происходящие в картине события.

Одно из самых замечательных свойств киноискусства Головня видел в его способности «проникать», как об этом говорил Пудовкин, к человеку, глубоко вникать в его внутренний мир, в существо происходящих событий, улавливать тончайшие оттенки чувств. Глазом художника, убежденного в правоте дела Революции, отбирались наиболее яркие детали, строились наиболее выразительные композиции. Стремление к глубине и точности социально-психологических характеристик и образности киноязыка вызвало к жизни широкое и во многом новаторское использование ракурсных построений. В «Матери» мы находим немало ярких примеров таких композиций, ставших уже классическими в нашем искусстве. Это кадры городового, в которых точка зрения и ракурс бесконечно усилили выражение жестокой силы самодержавия, кадры борьбы на площадках тюремных лестниц, кадры матери в сцене с пьяным отцом и многие, многие другие.

Выбор точек зрения, применение острых, но всегда глубоко органичных и оправданных ракурсных построений заставляют зрителя по-новому увидеть происходящее, с огромной силой эмоционального воздействия передают всю гамму чувств героев фильма.

Глубокий, подлинно горьковский интерес к внутреннему состоянию человека, верный отбор натуры, внимание, уделяемое изобразительным характеристикам второго плана,— все это создало ощущение удивительной слитности природы и внутреннего мира героев и во многом определило глубину художественных обобщений фильма.

Подчеркнутая световая обработка фактур, конструктивная четкость построений и некоторая графичность снимаемых в павильоне кадров заметно смягчаются в натурных сценах. Стремление к использованию тончайших переходов тона, к смягчению светотени и рисунка изображения особенно отчетливо проявляется при съемке пейзажей. Колеблемые ветром березки, кадры ледохода и утренних туманов, отблески солнца, трепещущие на воде, картины пробуждающейся природы органически входят в образную ткань фильма. Живописность и лиричность этих сцен, точность отбора кадров-метафор и их тонкая образность обогатили изобразительный язык картины.

Работа над этим фильмом еще больше сблизила его создателей. Спустя несколько лет Вс. Пудовкин писал: «Анатолий Головня этой картиной начинал свой путь художника-оператора. Все мы... помним ту исключительную слитность в совместной работе, которая теперь не позволяет нам точно восстановить, кому принадлежало то или иное в создании или оформлении сценария или картины... Конечно, это было больше чем сработанность... Это было замечательное единство общего хода творческой работы, обусловленное чем-то перерастающим простую техническую слаженность».

Восторженный прием «Матери» свидетельствовал не только о глубине идейного замысла произведения, но и об удивительном совершенстве его художественной формы. И сегодня, тридцать с лишним лет спустя, «Мать» в смысле своей изобразительной архитектоники и органически найденных пластических решений по-прежнему остается подлинным шедевром реалистического операторского искусства.

●

Мысль о постановке фильма, посвященного колыбели революции Петербургу — Петрограду — Ленинграду, первоначально возникла у Головни. По календарным срокам производство нового фильма совпадало с производством других юбилейных картин — «Октября» Эйзенштейна — Тиссэ и «Арсенала» Довжен-



НА СЪЕМКАХ ФИЛЬМА «КОНЕЦ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА», 1927

ко — Демуцкого, выпуск которых приурочивался к десятой годовщине Октября. Молодые художники советской кинематографии остро чувствовали историческую миссию своего народа, взявшегося за перестройку мира. Как и сценарий «Матери», сценарий нового фильма был написан Натаном Зархи. Рассказ о задавленном нуждой крестьянском парне, пришедшем в столицу империи и ставшем хозяином страны, увлек коллектив.

Вскоре после окончания работы над картиной Вс. Пудовкин в статье «Как мы делали фильм» писал о работе Головни: «...у него постоянная тенденция в съемке ориентироваться не на внешний эффект формы, а на ту внутреннюю ее значимость, которая должна войти в цепь моментов развивающегося сценария. Он, с моей точки зрения, совершенно прав... Задача кинематографиста — всегда управлять состоянием зрителя... Головня, по-моему, нашел очень интересные приемы для вскрытия внутреннего значения кадра...»

И действительно, операторская работа «Конца Санкт-Петербурга» чрезвычайно интересна. В решении композиционных задач Головня исходил в первую очередь из особенностей поэтического строя картины. Внутреннее содержание кадров и их место в образной ткани фильма полностью определяло их изобразительное решение.

Трудно сравнивать изобразительную стилистику «Конца Санкт-Петербурга» с образным видением «Матери», но все же следует заметить, что средства кинематографической выразительности, использованные в работе над «Концом Санкт-Петербурга», оказались в значительно большей степени «подчеркнутыми», чем в «Матери».

Задачи, решаемые путем ракурсных построений в «Конце Санкт-Петербурга», заметно расширяются. Выразительность ракурсов необычайно возрастает в последовательном монтажном сопоставлении отдельных ракурсных кадров.

Классическими стали сопоставления крупного плана фабриканта и головы фальконетовского Петра, памятника Александру III и конного городового. В монтаже от кадра к кадру, с ростом военных прибылей, постепенно «монументализируется» фабрикант Лебедев. Сатирическая направленность ракурса интересно раскрывается в сценах заводского митинга, в умном выборе новых, неожидан-

НА СЪЕМКАХ ФИЛЬМА «КОНЕЦ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА», 1927



ных, острых, но всегда глубоко продуманных точек зрения.

Многие найденные еще в ходе работы над «Матерью» приемы и точки съемки по-новому осмысливаются в показе Петербурга, в эпизодах столкновения со штрейкбрехерами и других сценах.

Особое место в этом фильме занимает лирический пейзаж. Закончилось проходившее в квартире рабочего собрание стачечного комитета. Разошлись участники собрания. Укачивая засыпающего ребенка, мать поет колыбельную. Крупные планы спящего ребенка монтируются с кадрами водных просторов, проплывающей парусной лодки, ряби на воде... Убаюкивающая тишина мирных пейзажей прекрасно завершает эпизод.

В эти годы, годы необычайно напряженного и плодотворного творческого труда, Головня с увлечением занимается разработкой вопросов теории операторского искусства. В написанной им совместно с Пудовкиным в 1927 году статье говорится: «Наша задача — советских режиссеров и операторов — заключается в том, чтобы, базируясь на нашем опыте, попытаться создать методологию киноработы». Это не было декларацией. Все последующие годы, ни на один день не прерывая своей производственно-творческой или педагогической работы, Головня отдает развитию теории операторского мастерства. Одна за другой появляются его острые, всегда серьезные и содержательные статьи, посвященные важнейшим проблемам искусства кино и прежде всего мастерству советских кинооператоров.

●

Поиски выразительных точек зрения и композиций, подчеркнутость приемов, характерные для «Конца Санкт-Петербурга», в работе над «Потомком Чингис-хана» дополнились все возрастающим интересом к проблемам освещения.

Понимая композицию как художественную организацию изобразительного материала фильма, а свет как средство художественного изображения, Головня уделяет теперь много внимания разработке принципов киноосвещения.

Сравнивая композицию кадров обоих фильмов, можно отметить значительно большую сдержанность оператора в отборе художественных приемов. Ракурсы здесь не так подчеркнуты, растущему интересу к актеру сопутствует овладение трудным искусством кинематографического портрета.

Несколько изменяется и роль пейзажей. Это уже не эмоциональные лирические вкрапления в тему, не кинометафоры, а подлинная, органически включенная в действие среда происходящих в картине событий.

Прозрачные дали холмистых предгорий, затерянные в бескрайних степях юрты, одинокие, изломанные бурями горные сосны, наполненные мягким как бы струящимся светом и ощущением степных ветров пейзажи Монголии стали частью рассказа о вихре революционных боев, охвативших страну.

Изобразительная и монтажно-ритмическая сторона фильма сливаются в «Потомке Чингис-хана» с удивительной полнотой. Они настолько проникают друг в друга, настолько неотделимы одна от другой, что раздельное рассмотрение их почти невозможно. Использование подвижности камеры раскрывает новые возможности организации материала. «Бешеная динамика финала,— как писал Головня,— была создана не только монтажом, но и съемкой с движения, произведенной в монгольских степях». Внутрикадровый темп движения и темп движения камеры удивительно гармонично сочетались с ритмикой монтажа, создавая на экране поистине «бешеный» темп. Сочетание движения объектов съемки и бросков камеры, быстрого, почти мгновенного переноса внимания с одного объекта на другой неизмеримо усиливали динамику изображения.

Подводя итоги трехлетней работы над фильмами, Пудовкин писал: «...наша творческая связь никогда не приводила нас к взаимным компромиссам... Мы были беспощадны друг к другу, ибо каждый верил другому...» Именно этой принципиальной требовательностью друг к другу определялась удивительная прочность замечательного содружества. И эта же принципиальная непреклонность подлинного художника определила отказ Головни от участия в работе над следующим фильмом Пудовкина — «Очень хорошо живется». Не принимая идейных установок «эмоционального сценария» Ржешевского и отрицая его художественную ценность, Головня сделал все, чтобы предостеречь Пудовкина от этого увлечения. Творческая неудача, к сожалению, постигшая картину, подтвердила правоту Головни.

В 1931 году работа над «Дезертиром» вновь объединяет двух мастеров. Стремление к максимально правдивому и достоверному показу

событий современности определило выбор изобразительного решения. Фильм снимался в последовательно выдержанной хроникальной манере. Кадры «Дезертира» (фильм снят А. Головней совместно с Ю. Фогельманом) должны были выглядеть на экране кусками подлинной жизни. С несколько подчеркнутой живописностью решались лишь кадры Гамбургского порта.

Исследуя самые разнообразные и неожиданные формы взаимодействия изображения и звука, стремясь к максимальной выразительности рассказа о современных событиях, Пудовкин использует в монтаже доселе невиданное в практике звукового кино количество кадров. Ритмика монтажа некоторых сцен буквально разрывает материал, разбивая его на мельчайшие элементы. Даже актерские кадры монтажно раздрабливаются на целые серии отдельных планов, содержащих в себе какой-либо один конкретный и максимально краткий момент действия актера. Главным элементом монтажа является крупный план. Кадр существует на экране подчас в течение немногих долей секунды. Поразительная динамичность построений монтажной фразы определяет лаконичность и почти мгновенную «читаемость» композиции. Тем не менее в некоторых сценах, например в эпизоде постройки теплохода, многие монтажные куски оказывались столь короткими, что внутрикадровое содержание воспринималось лишь при просмотре на экране всей монтажной фразы, всего эпизода в целом.

Анализируя кинокартину, Головня писал: «В этом фильме нельзя говорить об отдельных кадрах. Любая композиция, любое световое построение может быть рассмотрено только в их монтажной связи; зачастую отдельный кадр представляет собой композиционный хаос, который приобретает свою изобразительную функцию, только заняв свое органическое место при монтаже».

Многое в этом звуковом фильме имело чисто экспериментальное значение и, как позднее утверждал Пудовкин, носило характер формальных поисков. «Дезертир» был холодно встречен зрителем. Та же судьба постигла и следующий за ним фильм «Победа».

Возглавив кафедру операторского мастерства, Головня начинает свою работу в Институте кинематографии. В разработанных им программах по-новому, с позиций большого искусства, переосмысливались задачи идейно-художественного воспитания и профессиональной подготовки молодых кинооператоров. Оператор мыслился прежде всего партийным, страстным художником, активно и творчески соучаствующим в создании произведений самого важного из искусств. Именно в эти годы на основе опыта мастеров старшего поколения во ВГИКе закладывался фундамент будущих творческих достижений советской операторской школы.

В десятках написанных в то время статей Головня обобщает огромный производственно-творческий опыт советских кинооператоров. Наряду с критическими работами публикуются его монографии «К вопросу о динамической съемке», «Композиция фотокадра» и многие другие, посвященные важнейшим вопросам киномастерства.

●

Вполне естественным в предвоенные годы было стремление художников кино правдиво и взволнованно рассказать о прошлом нашей Родины. «Минин и Пожарский» явился своеобразным опытным полем в решении этой задачи. В ходе съемок были отвергнуты многие уже сложившиеся штампы, успешно искались новые приемы воплощения исторической темы. В 1940, последнем предвоенном году началась работа над фильмом «Суворов». Сценарий, написанный Г. Гребнером и Н. Равичем, содержал немало точно найденных деталей, по-новому, тепло и человечно раскрывающих образ великого полководца.

В кинематографическом воплощении исторической темы надо было очистить материал от всего попутного и случайного, точно определить основные стилистические признаки будущей картины. Сохраняя живописность трактовки изобразительного материаль- А. Головня совместно с Т. Лебовой стремились воплотить его в динамичных кинематографических композициях, в которых все элементы выразительности должны были соучаствовать как элементы прежде всего драматургические.

Точность выбора точек зрения и ракурсов, драматургически верное использование подвижности камеры создали условия для впечатляющего показа происходящих событий.

Несмотря на подчеркнутую живописность многих композиций, найденное изобразительное решение никогда не превращало кадры фильма в дубликаты произведений исторической живописи или в их киноварианты. Завершенность композиции всегда органически

возникала на основе жизненно достоверных мизансцен и отлично сочеталась с динамичностью их построений. Опираясь прежде всего на кинематографические принципы, широко используя иконографию эпохи, операторы добились ощущения живости и вместе с тем исторической достоверности изображаемого.

Верно найденное решение избавило фильм не только от подчеркнутой стилизации изображения, столь свойственной многим историческим картинам, но и от назойливого «осовременивания» изобразительной формы, снижавшего историческую достоверность.

Драматургически оправданное применение съемки с движения превращало зрителя как бы в непосредственного свидетеля, а эмоционально подчас и в активного участника происходящих событий. Одним из наиболее ярких примеров этого является сцена победы при Нови. Камера стремительно, в каком-то поразительно верно найденном темпе следует за Суворовым, шагающим по поверженным в прах французским знаменам, движется вдоль рядов победоносных русских войск. Тональность насыщенного светом изображения как нельзя лучше передает необыкновенный подъем чувств и упоение победой, охватившее героические полки.

Кадры пасмурного гатчинского утра, окутанный морозным туманом, уходящий в Сибирь полк, сверкающее солнце итальянского похода, снега Сен-Готарда, мрачная суровость кадров битвы у Чертова моста — все это прекрасно передавало атмосферу происходящего.

«Суворов» — один из лучших советских исторических фильмов. Весь образный строй картины свидетельствовал о зрелости художественного мастерства операторов.

Подготовка к съемкам нового фильма «Штурм Измаила» прерывается началом Великой Отечественной войны. Вместе с лучшими сынами народа Головня находит свое место в борьбе и уже в первые дни войны подает заявление о вступлении в ряды партии. Для него, как для художника, не мыслящего себя вне интересов Родины, другого пути не существует.

С началом войны перед советской кинематографией встают новые задачи. На студиях страны начинается производство оборонных фильмов. Вместе с Пудовкиным Головня и Лобова приступают к съемке새 киноновеллы «Пир в Жирмунке», вошедший в один из боевых киносборников. На Тбилисской студии операторы совместно с режиссерами В. Петровым и И. Анненским снимают антифашистский фильм «Неуловимый Ян».

В 1944 году начинается работа над «Адмиралом Нахимовым».

Интерес Головни к новой работе был очень велик. Готовясь к съемкам, Головня внимательно изучает не только творчество прославленных маринистов, но и фундаментальную «Физику моря». Он не только наблюдает глазом художника тончайшие нюансы освещения и изменения тональности, свойственные морскому пейзажу, но и ведет серьезнейшее изучение экспонометрических условий съемки морской натуры.

Одним из важнейших итогов творческой работы этих лет явился все возрастающий интерес Головни к обобщению своего огромного художественного опыта. «Нам кажется,— писал он,— что наступило время, когда операторское искусство должно обогатиться своей теорией, своим учением об изображении, своим учением о свете, высказать свою точку зрения по вопросу композиции кадра...». В 1954 году издается книга Головни «Свет в искусстве оператора», явившаяся итогом многолетних исследований в области теории операторского мастерства. Впервые в истории мировой кинематографии была создана книга, обобщающая с художественных позиций опыт работы со светом. Особенно обстоятельно рассматривались в ней вопросы работы над портретом. В главах, посвященных этой важнейшей проблеме операторского мастерства, уделялось много внимания не только теоретическим аспектам темы, но и многим практическим вопросам работы оператора над экранным образом человека в фильме.

Опубликование этой книги, переведенной на многие языки мира, явилось значительным событием в развитии теории операторского искусства и в немалой степени способствовало становлению во ВГИКе курса операторского мастерства.

●

В работе над «Жуковским» перед операторами встали новые сложные задачи. Переход к цвету поставил перед ними проблемы, которые могли быть успешно решены лишь на основе теоретического осмысления приобретенного опыта. Уже в 1952 году Головня заканчивает работу над своей новой книгой «Съемка цветного фильма». Обобщение опыта первых лет становления цветного кино послужило



А. ГОЛОВНЯ И Вс. ПУДОВКИН НА СЪЕМКАХ ФИЛЬМА «ЖУКОВСКИЙ»

основанием для многих практических выводов. Ряд глав книги был посвящен проблемам портрета в цветном фильме, применению цветного освещения, а также анализу операторской работы в лучших цветных фильмах того времени.

●

К своему шестидесятилетию Головня пришел с огромными творческими планами. Заканчивая работу над учебником операторского мастерства, он подготовляет новую работу по истории советского операторского искусства, разрабатывает новые программы по курсу кинокомпозиции и киноосвещения. Продолжается и большая учебно-творческая работа по съемкам фильмов.

Реалист по художественному методу, приемам изобразительного решения темы, Головня по-прежнему вкладывает много труда в воспитание новых поколений художников-реалистов, будущих мастеров советской операторской школы. Радостным итогом этой работы является то, что уже теперь более трех четвертей всех фильмов, создаваемых нашей художественной, хроникально-документальной и научно-популярной кинематографией, снимаются выпускниками творческих мастерских ВГИКа.

К творчеству Головни, не только как художника-оператора, но и как педагога, мы с полным основанием можем отнести замечательные слова Вс. Пудовкина: «Нет большого искусства без убежденности художника!»

По точности и необычайной впечатляющей силе изобразительных решений многие созданные им фильмы и до наших дней остаются подлинными шедеврами реалистического киноискусства.

Глубоко идейная реалистичность, органически свойственная лучшим произведениям советской кинематографии, достигала в полных внутреннего огня фильмах Пудовкина—Головни высшей точки своего развития и на долгие годы являлась маяком, освещающим пути дальнейших исканий.

Галерея созданных ими в содружестве с замечательными актерами образов Ниловны, Павла Власова, Парня в «Конце Санкт-Петербурга», Минина, Суворова и многих других навсегда останется в памяти советских зрителей.

Имя Анатолия Головни вошло в историю киноискусства как имя замечательного художника-новатора, прекрасного педагога—учителя целой плеяды выдающихся мастеров советского операторского искусства.

КАК СПЛАНИРОВАТЬ КУРС ЛЕКЦИЙ

На состоявшейся в редакции журнала встрече с представителями кинофакультетов ряда народных университетов культуры Москвы (см. № 9) многие говорили о необходимости создания программы курса лекций по кино для слушателей народных университетов культуры.

Мы публикуем—как материал для обсуждения—проект программы лекций по кино, разработанный секцией теории и критики Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР.

Кроме того, редакция считает полезным ознакомить читателей с учебным планом факультета киноискусства московского университета культуры при Доме культуры имени М. Горького (декан факультета кандидат искусствоведческих наук Д. Писаревский). Первая часть этого плана была успешно осуществлена в минувшем учебном году.

Мы надеемся, что лекторы и слушатели народных университетов примут активное участие в обсуждении этих программ.

ТЕМЫ ЛЕКЦИЙ ДЛЯ КИНОФАКУЛЬТЕТОВ ПРИ НАРОДНЫХ УНИВЕРСИТЕТАХ КУЛЬТУРЫ

Первый год

1. Кино — важнейшее из искусств.
2. Первые шаги кино и начало русского кинопроизводства.
3. Основные творческие направления в советском немом кино.
4. Советское кино 30-х годов.
5. Советское кино в годы Великой Отечественной войны.
6. Развитие кино в послевоенный период.
7. Творчество кинорежиссера С. Эйзенштейна.
8. Творчество кинорежиссера Вс. Пудовкина.
9. Творчество кинорежиссера А. Довженко.
10. Режиссеры советского кино.
11. Советская кинодраматургия.
12. Актеры советского кино.
13. Мастерство операторов и кинохудожников в советских фильмах.
14. Музыка советского кино.
15. Киноискусство народов СССР.
16. Американское кино.
17. Творчество Чарльза Чаплина.
18. Итальянское кино.
19. Французское кино.
20. Английское кино.

Второй год

1. Кино и смежные искусства.
2. Образ В. И. Ленина на экране.
3. Историко-революционный фильм.
4. Образ героя современности на экране.
5. Советский исторический фильм.
6. Советский биографический фильм.
7. Советская кинокомедия.
8. Экранизация литературных произведений.
9. Советская документальная и научно-популярная кинематография.
10. Советский рисованный и кукольный фильм.
11. Молодые силы советского кино.
12. Киноискусство ГДР.
13. Киноискусство Чехословакии.
14. Киноискусство Польши.
15. Киноискусство Венгрии.
16. Киноискусство Болгарии и Румынии.
17. Киноискусство Китайской Народной Республики и Корейской Народно-Демократической Республики.
18. Киноискусство Японии.

19. Киноискусство стран Азии и Африки.
20. Сегодня и завтра киноискусства.

СЕМИНАРСКИЕ ЗАНЯТИЯ

Первый год

1. Советское кино — могучее средство коммунистического воспитания масс.
2. Многонациональный характер советского кино.
3. Как смотреть и анализировать фильм.
4—5. Просмотры и обсуждения новых советских фильмов.

Второй год

1. Идейность и народность советского кино.
2. Международные кинофестивали и мировое значение советского кино.
3—5. Просмотры и обсуждения новых советских и зарубежных фильмов.

ТЕМЫ ЛЕКЦИЙ ПО КИНО В ОБЩЕМ КУРСЕ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Цикл из 12 лекций

1. Кино как искусство.
2. Образ героя современности на экране.
3. Советский историко-революционный фильм.
4. Советский исторический фильм.
5. Экранизация литературных произведений.
6. Советская кинокомедия.
7. Образ В. И. Ленина в кино.
8. Сегодня и завтра киноискусства.
9. Творчество кинорежиссера С. Эйзенштейна.
10. Творчество кинорежиссера А. Довженко.
11. Творчество кинорежиссера Вс. Пудовкина.
12. Виды киноискусства: художественный, документальный, научно-популярный.

Цикл из 4 лекций

1. Кино как искусство.
2. Как создается фильм.
3. Образ героя современности на экране.
4. Образ В. И. Ленина в кино.

УЧЕБНЫЙ ПЛАН ФАКУЛЬТЕТА КИНО УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ ПРИ ДОМЕ КУЛЬТУРЫ имени М. ГОРЬКОГО

Первый год обучения

Задача первого года обучения — дать слушателям необходимые сведения о киноискусстве, ознакомить с основными моментами творческого процесса, вооружить навыками самостоятельного разбора и анализа фильмов.

1-е занятие:

а) вводная лекция «Кино — самое важное из искусств» (место кино в жизни народа, партия о задачах киноискусства);

б) просмотр нового советского фильма.

2-е занятие:

а) лекция «Творческие принципы и художественные завоевания советского кино»;

б) просмотр фрагментов из выдающихся советских фильмов.

3-е занятие:

а) лекция «Сегодня и завтра советского кино»;

б) встреча с мастерами киноискусства и работниками НИКФИ — беседа о творческих планах и новинках кинотехники.

4-е занятие:

а) лекция «Кино в семье искусств» (рассказ о природе киноискусства, его выразительных средствах, особенностях и его синтетическом характере);

б) просмотр специально подобранных фрагментов из фильмов.

5-е занятие:

а) лекция «Как создается фильм»;

б) встреча со съемочным коллективом одной из картин.

6-е занятие:

а) лекция «Чудеса кино»;

б) демонстрация специально подобранных роликов.

7-е занятие:

экскурсия на киностудию «Мосфильм».

8-е занятие:

а) лекция «Что такое киносценарий»;

б) просмотр специально подобранных фрагментов из фильмов.

9-е занятие:

а) лекция «Искусство кинорежиссера»;

б) просмотр фрагментов из фильмов.

10-е занятие:

а) лекция «Изобразительная культура фильма» (о работе оператора и художника в кино);

б) осмотр выставки работ художников кино;

в) демонстрация специально подобранных фрагментов из фильмов, характеризующих различные творческие направления советского операторского искусства.

11-е занятие:

а) лекция «Творчество актера в кино»;

б) встреча с киноактерами.

12-е занятие:

а) лекция «Виды и жанры киноискусства»;

б) просмотр фильма.

13-е занятие:

а) лекция «Как смотреть и анализировать фильм»;

б) просмотр фильма.

14-е занятие:

семинарское занятие по разбору фильма.

15-е занятие:

а) лекция «Искусство образной кинопублицистики»;

б) просмотр документальных фильмов.

16-е занятие:

а) лекция «Советская мультипликация»;

б) осмотр выставки работ художников студии «Союзмультфильм»;

в) просмотр рисованных и кукольных фильмов.

17-е занятие:

а) лекция «Развитие кинолюбительства»;

б) просмотр лучших фильмов кинолюбителей.

18-е занятие:

итоговое — встреча с творческими работниками, киноведами, критиками; проводится как вечер вопросов и ответов.

Второй год обучения

Задача второго года обучения — дать слушателям представление об основных этапах развития кино, познакомить с творчеством выдающихся мастеров и с наиболее значительными произведениями советского киноискусства.

1-е занятие:

а) лекция «Как возникло и развивалось киноискусство»;

б) просмотр фрагментов из фильмов.

2-е занятие:

а) лекция «Русская дореволюционная кинематография и первые шаги советского кино»;

б) просмотр фрагментов.

3-е занятие:

а) лекция «Выдающиеся достижения советского кино немого периода»;

б) просмотр фильма.

4-е занятие:

а) лекция «Советское кино 30-х годов»;

б) просмотр фильма.

5-е занятие:

а) лекция «Советское кино 30-х годов» (продолжение);

б) просмотр фильма.

6-е занятие:

а) лекция «Советское кино в годы Великой Отечественной войны»;

б) просмотр фильма.

7-е занятие:

а) лекция «Развитие кино в послевоенные годы»;

б) просмотр фильма.

8-е занятие:

а) лекция «Творчество С. Эйзенштейна»;

б) встреча с работниками кино — учениками С. Эйзенштейна;

в) просмотр фрагментов из фильмов.

9-е занятие:

а) лекция «Творчество Вс. Пудовкина»;

б) встреча с работниками кино;

в) просмотр фрагментов из фильмов.

10-е занятие:

а) лекция «Творчество А. Довженко»;

б) встреча с работниками кино;

в) просмотр фрагментов из фильмов.

11-е занятие:

а) лекция «Выдающиеся актеры советского кино» (Н. Черкасов, В. Марецкая, И. Ильинский и другие);

б) просмотр фрагментов из фильмов.

12-е занятие:

а) лекция «Современная тема в фильмах последнего времени»;

б) просмотр фильма.

13-е занятие:

а) лекция «Молодые мастера советской кинематографии»;

б) просмотр фрагментов из фильмов.

14-е занятие:

а) лекция «Развитие национальной кинематографии народов СССР»;

б) просмотр фрагментов из фильмов.

15-е занятие:

а) лекция «Крупнейшие мастера зарубежного кино» (Чаплин, Рене Клер и другие);

б) просмотр фрагментов из фильмов.

16-е занятие:

а) лекция «Развитие киноискусства социалистических стран»;

б) просмотр фильма.

17-е занятие:

а) лекция «Две линии развития в современном киноискусстве капиталистических стран»;

б) просмотр фрагментов из фильмов.

18-е занятие:

лекция «Мировое значение советского киноискусства».

А. Беляев

Когда погаснет свет

Сценарий художественного научно-фантастического фильма

Комната Майкла. Горит огонь

Паркер, полуодетый, сидит на табурете.

Майкл (*гасит свет*). Ну посмотрим! (*Оборачивается к Паркеру.*) Эх, дьявольщина! Светитесь!

Паркер (*уныло*) Свечусь... И даже как будто сильнее.

Майкл (*зажигая свет*). Я все-таки зажгу свет, Джон. Не сердитесь, но впотьмах у вас уж очень жуткий вид... Подумаем, обсудим. Если нельзя отмыть, то, может быть, закрыть можно. (*Осматривает комнату.*) Вот наденьте-ка это мое кожаное пальто.

Паркер послушно надевает. Майкл гасит свет.

Майкл. Светится, проклятый!.. А клеенка? (*Снимает со стола и покрывает ею Паркера.*) И сквозь клеенку светитесь! А жесть, железо? Накройте лицо этой миской!

Паркер. Но не буду же я ходить на свидание с Мэг с этой жестяной миской на лице!

Майкл (*накрывает лицо Паркера миской*). У-у-у! Жуть какая! Глазницы вижу... Череп. Прямо череп! Даже мороз по коже! Скорей свет! (*Зажигает. Стоит задумавшись.*) А если...

Паркер (*встает*). Нет, Майкл, довольно! Мне уж ничего не поможет... (*Смотрит на свои руки.*) Быть может, я скоро умру... умру, когда так хочется жить, когда я нашел свое счастье... Но откуда, откуда навалилась на меня эта напасть? (*Задумывается. Громко.*) Майкл, а что если это от опыта, который проделал Никольс?

Майкл. И очень просто. С врачами только спутайся.

Окончание. Начало см. в № 9.

Паркер. Ну уж если это он виноват... Сейчас же бегу к нему. Подниму с кровати и заставлю его погасить меня! (*Быстро выбегает.*)

Майкл (*качая головой*). Каких только болезней не придумают врачи на нашу голову!

Улица. Входная дверь. Табличка с надписью: «Доктор Г. Никольс».

Паркер звонит. Из двери показывается злое, заспанное лицо Вуд.

Вуд. Что вам?

Паркер. Мне необходимо срочно видеть господина Никольса.

Вуд. Его вызвали в другой город. (*Захлопывает дверь.*)

Паркер разочарован. Вновь звонит—раз, другой, третий.

Показывается Вуд, еще более злая.

Вуд. Опять вы? Я же сказала...

Паркер. Когда вернется господин Никольс?

Вуд. Не знаю. (*Захлопывает дверь.*)

Паркер протягивает руку, чтобы позвонить снова, но затем безнадежно машет и уходит.

Контора «Грей и К°». Конец рабочего дня.

Паркер выходит из конторы в коридор и спешит к телефону-автомату. Паркер в будке с телефонной трубкой. Крупным планом.

Паркер. Но я сегодня вечером не могу, милая Мэг... Да, занят. И вообще по вечерам. Лучше воскресенье утром. Очень нужно? Но... Очень, очень? Хорошо. Хорошо. Я сейчас выезжаю. Да-да! Целую. Целую!

Улица. Вечер. Фонари еще не зажжены.

Паркер быстро шагает по тротуару. Лицо и руки его светятся.

Встречный прохожий в испуге шарахается в сторону.

Паркер проходит через небольшой сквер. В аллее почти совсем темно. И тело Паркера светится сильнее. Прохожий замечает это, пугается. Куча ребят преследует Паркера. Восклицают:

— Фокусник!

— Привидение!

— Скелет!

— Человек-лампа!

— С кладбища сбежал!

Паркер ускоряет шаги. Толпа за ним все увеличивается.

К нему подбегает журналист Битл.

Битл. Простите за беспокойство, но я хотел бы задать вам...

Паркер. Я вам задам! Оставьте меня в покое! (*Почти бежит. Битл за ним. Вспыхивают фонари. Паркер перестает светиться. Вздыхает с облегчением.*)

Выбегает к остановке автобусов и вскакивает в отходящий автобус.

Битл, бежавший за Паркером, не успел сесть в автобус.

Битл с досадой машет рукой и бежит к стоянке такси. Садится, едет за автобусом.

Паркер в автобусе. Сидит, опустив голову. Внезапно автобус останавливается, свет гаснет. Паркер светится.

Шофер (*соскакивает, чтобы починить неисправность, кричит пассажирам*). Не беспокойтесь! Сейчас поедем!

Соседка Паркера вглядывается в его лицо и дико вскрикивает. Все обращают внимание на Паркера.

Переполох. Пассажиры бросаются к выходу.

Старик (*стуча палкой и указывая на Паркера, кричит*). Кондуктор! Кондуктор! Удалите это безобразие!

Истерики.

Паркер поспешно выходит из автобуса.

В то же время из задней двери в автобус входит Битл, ищет глазами Паркера. Увидел, что Паркер вышел, спешит к выходу, но не может пробраться через толпу обезумевших пассажиров.

Паркер бежит по улице к саду. Ярко горят огни паноптикума Сантано.

Мэг ждет Паркера возле паноптикума, увидев, бросается навстречу.

Мэг. Милый!

Паркер. Что случилось?

Мэг. Джон! Мне так захотелось видеть тебя! Разве это не достаточная причина, Джон?

Паркер. Да, да, конечно. Я сам соскучился по тебе, милая Мэг. Но, понимаешь ли, по вечерам теперь я очень занят. Должен идти на ночную работу...

Мэг. Успеешь. Тебе к одиннадцати. Пойдем скорей на нашу скамейку! (*Показывает на темную аллею.*)

Паркер. На скамейку? В аллею? Зачем? Здесь так хорошо, светло, музыка играет.

Мэг. Зачем? Глупенький! Здесь так светло, а я... сегодня я читала роман. Герой и героиня целуются при свете звезд. И мне захотелось... Да идем же! (*Тянет его.*)

Паркер (*упираясь, следует за ней*). Право, Мэг...

Мэг. Ты не хочешь поцеловать меня? Ты разлюбил меня, Джон?

Паркер. Да нет же, нет же... (*Следует за ней.*)

Скамья, окруженная кустарником. Паркер и Мэг сидят, взявшись за руки. Мрак смягчается отдаленным светом фонарей, и лицо Паркера чуть светится.

Мэг (*приближает свое лицо к лицу Паркера, желая поцеловать его, но замечает свечение. С некоторым испугом*). Что с тобой, Джон? Твое лицо как будто светится.

Паркер. Светится? Это... это, наверно, падает свет от фонаря.

Мэг. Да нет же! Само светится.

Паркер. Может быть, от любви к тебе. Это бывает. Когда очень любят...

Мэг (*вскрикивает и быстро отодвигается от Паркера*). Ай! Ты весь светишься... Я вижу темные впадины вокруг глаз. И сердце! Какой ужас! Оно бьется...

Паркер. Оно бьется для тебя, Мэг! Ну, поцелуй же меня! (*Протягивает руки.*)

Мэг (*вскакивает, истерически кричит*). Не прикасайся ко мне! Ты ужасен!

Паркер (*очень быстро*). Успокойся, Мэг, Мэгги! Это от опыта, который произвел надо мной Никольс. Он скоро приедет и погасит свет, и все будет хорошо... Ну подойди же ко мне, Мэг! Неужели ты боишься меня? Ведь это же я, твой Джон! Мэгги! Мэг! Ведь ты же говорила, что не оставишь меня, что бы со мною ни случилось...

Мэг. Нет, нет, Джон! Я не могу тебя видеть. Это выше моих сил!

Паркер. Мэг! Ведь только ради тебя я решился на опыт!

Мэг. Но я не могу. Понимаешь ли, не могу. Уйди! Уйди! И не показывайся мне,

пока не погаснет свет, если не хочешь, чтобы я умерла от страха. Я не могу видеть твоего сердца!

Паркер (*вскакивает, делает шаг к Мэг*). Мэгги! Мое сердце...

Мэг (*дико кричит*). Уйди! (*Убегает.*)

Паркер (*ей вслед*). Так поищи себе мужа без сердца! (*Почти падает на скамью и тихо рыдает.*)

Какая-то парочка подходит к скамье.

Она. Кажется, наша скамейка занята.

Он. Что-то светится. (*Оба вскрикивают и шарахаются в кусты.*)

Контора «Грей и К°». Окна конторы обращены к глухой стене соседнего здания, которая заслоняет свет. Раннее осеннее утро. В конторе еще горят лампы.

Счетоводы работают. Главбуха нет. Пользуясь этим, счетоводы перебрасываются фразами.

Комптометрист (*Паркеру*). Скажите нам, Паркер, что с вами произошло? Вас словно подменили. Работаете как машина и не устаете. Откройте нам ваш секрет!

Паркер не отвечает, угрюмо работает.

Машинистка-блондинка. Я знаю секрет господина Паркера. Он имеет невесту, собирается жениться. Копит деньги и работает как мотор.

Комптометрист. Откуда же вы знаете?

Машинистка. Да он все время шепчет ее имя: Мэг, Мэгги. Вот и весь секрет. (*Все смеются.*) Да, господин Паркер?

Паркер (*угрюмо*). Да. (*Пауза.*)

Старая дева-счетовод. Слыхали, господа? В городе появился светящийся человек. Об этом все говорят. Светится, как лампа, и искры от него во все стороны летят. Недавно в автобусе появился. Моя знакомая показывала рукав пальто, прожженный искрами. Несколько человек от страха умерли. Еще бы—тело светится, а внутри скелет виден, сердце, легкие.

Все слушают с интересом. Паркер изменяется в лице, нервно крутит ручку арифмометра.

Машинистка-брюнетка (*многозначительно*). Бабушкины сказки!

Старая дева (*обиженно*). Почему же бабушкины? И при чем тут бабушка? Все видели. Говорят, об этом уже в газетах пишут.

Входит главбух. Все умолкают и усиленно работают.

Главбух. Почему жжете свет? Уже достаточно рассвело. (*Гасит свет и проходит за стеклянную перегородку.*)

В конторе полумрак. Паркер светится слабым фосфорическим светом.

Машинистка-блондинка смотрит на Паркера, взвизгивает и падает в обморок. Комптометрист бежит к ней на помощь, но, взглянув на Паркера, шарахнулся в сторону, стоит, лязгая зубами от страха. Машинистка-брюнетка в панике убегает. Все счетоводы вскакивают со своих мест, бегут, толкая друг друга.

Старая дева (*с испугом и торжеством показывая на Паркера*). Вот он... вот он... вот он! Вот вам и бабушкины сказки!

Покрывая крик и шум, главбух зовет Паркера.

Главбух. Господин Паркер!

Паркер идет к главбуху, виновато кланяется.

Главбух (*внимательно осматривает Паркера*). Извольте объяснить, господин Паркер, что значит этот... этот... я не знаю, как назвать... этот маскарад?

Паркер. Это не маскарад... это болезнь.. совершенно не заразительная... собственно, даже не болезнь...

Главбух. Болезнь? Вы больны? И притом такой... э... неприличной болезнью?

Паркер (*лепечет, путаясь*). Не болезнь, нет, а последствие одного опыта... чтобы лечить других. А я здоров. Совершенно здоров.

Главбух. Разве здоровые люди просвечивают, как графин? Бесстыдно выставляют напоказ свои печенки и селезенки? Здесь не больница. Нам не нужны светящиеся счетоводы.

Паркер. Но ведь я хорошо работаю! Вы сами...

Главбух. Хорошо работаете! Но можно ли работать с вами? Посмотрите, что вы наделали!

Паркер. При свете я не свечусь. И потом... может быть, за ширмой...

Главбух (*быстро пишет, передает Паркеру бумажку*). Вы больше не служите у нас, господин Паркер. Получите у кассира расчет.

Паркер берет бумажку и, опустив голову, уходит.

Окошко кассира. Полумрак.

Паркер (*кассиру*). Вот, прошу уплатить!

Старик кассир, взглянув на светящегося Паркера, вскрикивает, прячет голову, потом,

стуча зубами, стараясь не глядеть на Паркера, трясущимися руками отсчитывает деньги.

Гардеробная. Здесь также полутемно.

Паркер подает гардеробщику номер. Тот, не глядя на Паркера, берет номер, снимает пальто и шляпу, подает Паркеру и тут только взглядывает на него. Без слов валится навзничь вместе с пальто и шляпой, накрывая себя пальто.

Паркер выхватывает из его рук пальто, шляпу и выбегает.

Двор ресторана Сан Ремо. Уже совсем светло. Майкл выгружает из грузовика ящики.

К Майклу подходит Паркер.

П а р к е р (*присаживается на ящик*). Все кончено, Майкл! Я погиб. Теперь уж погиб окончательно. Меня выгнали из конторы. Не сегодня-завтра выгонят и из ресторана. Они уже заметили мое свечение. Мэг отвергла меня, не может меня видеть. Я пугаю людей. Моя жизнь превратилась в мучение. Я словно заболел темнобоязнью. Мне остается только броситься с моста в воду.

М а й к л. А Никольс?

П а р к е р. Еще не приехал. Ждут сегодня вечером.

М а й к л. Так вы уже подождите до вечера бросаться в воду. Он вас погасит. Непременно! Как же иначе? Умел зажечь, сумей и погасить. А пока... ничто так не успокаивает нервы, как физический труд. Помогите-ка мне таскать эти ящики. Скорей время пройдет до вечера.

П а р к е р. Вы мой единственный друг! Спасибо!

Паркер хватает ящики и начинает их перебрасывать с энергией отчаяния.

Кабинет Сантано. На стенах афиши, плакаты, на столах замысловатые инструменты музыкальных эксцентриков, по углам — фокусная аппаратура.

Сантано сидит перед письменным столом, загруженным газетами. Газеты валяются на полу.

Возле стола в кресле сидит Битл.

Б и т л. Но, господин Сантано...

С а н т а н о. Хватит с вас. Будет. Упомяните и о бородатой женщине. Распишите получше.

Б и т л (*встает*). Все будет сделано, господин Сантано! (*Кланяется, идет к двери.*)

С а н т а н о (*окликая его*). Господин Битл!

Б и т л (*поворачивается*). К вашим услугам.

С а н т а н о. Скажите, господин Битл... Вам не удалось узнать, кто такой этот светящийся человек? И что он собой представляет?

Б и т л (*после короткой паузы*). К сожалению, нет, господин Сантано. Не удалось узнать.

С а н т а н о. Да вы не финтите, говорите правду!

Б и т л. Я говорю правду, господин...

С а н т а н о. Вы не были бы журналистом и господином Битлом, если бы говорили правду. (*Битл нагло улыбается, потом делает оскорбленное лицо*). Не обижайтесь. Это же комплимент... По крайней мере... (*Ударяет по кипе газет.*) Это не вами сфабрикованные утки?

Б и т л. Я видел сам, собственными глазами светящегося человека. Но он скрылся. Вы очень интересуетесь им?

С а н т а н о. Я? Нисколько. Зачем он мне? До свидания, господин Битл!

Битл хитро улыбается и уходит.

С а н т а н о (*встает, потирая руки*). Да, черт возьми, хорошо бы заполучить этого светящегося человека! Мировой аттракцион! Как бы другие не перехватили. Бальбо! (*Входит карлик.*) Распорядись, чтобы мне сейчас же подали машину!

Приемная Никольса. Пациентов нет. Вуд одна — подсчитывает в кассе деньги. Часть денег перекладывает в свою сумочку.

Быстро входит Паркер, крайне возбужденный. При его появлении Вуд вздрогнула, пойманная на месте преступления, и поспешно убрала сумочку.

В у д (*сердито, но с улыбкой*). Запись на сеансы сегодня уже окончена. Прошу завтра к десяти утра.

П а р к е р. Мне необходимо видеть господина Никольса по неотложному делу.

В у д. Он занят. Сейчас идет последний сеанс массового гипноза.

П а р к е р. Я не могу ждать! (*Открывает дверь, входит.*)

Кабинет Никольса. Никого нет. Паркер открывает дверь соседней комнаты — индивидуального гипноза. Никого. Проходит в следующую комнату.

Комната массового гипноза. Почти темно. Только крохотная лампочка светит у потолка. Десяток пациентов полулежат в креслах с низко откинутой спинкой.

Никольс заканчивает сеанс. Элис щупает пульс у одного пациента.

Н и к о л ь с (*громко*). Девять... десять! (*Пациенты пробуждаются, встают.*) Вот и все. Госпожа Юнг, зажгите свет.

Элис направляется к выключателю, но в это время в комнату быстро входит Паркер. Он сильно светится. Заметны глазные впадины, контуры скелета.

Среди пациентов переполох, крики. Пациенты выбегают из комнаты.

Приемная. Панически бегущие старики и старухи. Вуд возле своей кассы. Ее изумление.

Опустевшая комната массового гипноза. Остались только Никольс, Элис, Паркер.

Никольс и Элис с изумлением смотрят на Паркера.

Н и к о л ь с. Что с вами, господин Паркер?

П а р к е р. Я пришел задать этот вопрос вам, господин Никольс.

Н и к о л ь с (*вздохнул, тряхнул головой*). Подождите... Надо же успокоить пациентов, которых вы так напугали! (*Выходит.*)

Э л и с. Давно это у вас, господин Паркер?

П а р к е р. Может быть, сейчас же после опыта, но заметил позже. Я в отчаянии, госпожа Юнг! Как вы думаете, может господин Никольс погасить свет?

Входит Никольс, внимательно осматривает Паркера.

Н и к о л ь с. Да! Весьма интересно, хотя, признаюсь, и несколько неожиданно.

П а р к е р. И очень неприятно.

Н и к о л ь с. Пожалуй, и не совсем приятно. (*Многозначительно, Элис.*) Вы видите, Элис?

Э л и с. Вижу. Но это не остановило бы меня.

Н и к о л ь с. Чрезвычайно интересно! (*Осматривает Паркера.*) Сейчас для науки вы представляете исключительный интерес, господин Паркер. На вас могут учиться студенты, любой ученый охотно...

П а р к е р. К сожалению, не все люди ученые.

Н и к о л ь с. Впервые ученые могут наблюдать без всяких рентгенов функции органов живого человека. Это даже для вас самого очень полезно, господин Паркер. Если вы заболеете, то самый неопытный врач легко и безошибочно установит диагноз. Малейшее изменение в работе сердца...

П а р к е р. Не говорите мне о сердце! Что вы со мной сделали, господин Никольс? Я теперь могу работать за троих, и что же? За это меня только били и выгоняли с работы. А сегодня меня изгнали из конторы, когда увидели, как я свечусь.

Н и к о л ь с. Не беспокойтесь. Безработица вам не грозит. Вы будете...

П а р к е р. Господин Никольс, дело не только в этом... Поймите же меня! Я молодой человек, я... я имею невесту... Мэг...

Н и к о л ь с (*усмехнувшись*). Да, это действительно несколько осложняет дело. Но если невеста вас любит по-настоящему, то не оставит. Привыкнуть можно ко всему. Объясните ей, что у каждого человека есть сердце, если она умна...

П а р к е р. И любит, и умна, и объяснил...

Н и к о л ь с. Так она вас уже видела светящимся?

П а р к е р. Да, видела.

Н и к о л ь с. И что же?

П а р к е р. Мэг... Мэгги сказала, что не выйдет за меня замуж, пока не погаснет свет... Она не может видеть моего сердца... И вот, господин Никольс, я хочу знать, сможете ли вы погасить мое свечение? Или скажите, когда оно само погаснет. Для меня это вопрос жизни и смерти.

Н и к о л ь с (*несколько смущенный*). Видите ли... продолжительность жизни радия равняется двум тысячам двумстам восьмидесяти годам.

П а р к е р (*у него подкашиваются ноги, приседает*). Две тысячи?!

Н и к о л ь с. Успокойтесь, господин Паркер. На ваше счастье, вам введен в организм не чистый радий, а искусственный радиоэлемент. Продолжительность жизни искусственных радиоэлементов значительно короче: от долей секунды до...

П а р к е р. Но нельзя ли погасить поскорее?

Н и к о л ь с. Попытаемся.

П а р к е р. Но как же я буду жить, пока вы найдете средство погасить меня? Нельзя ли изобрести какой-нибудь изоляционный костюм?

Н и к о л ь с. Только из свинца, но боюсь, что он будет тяжел для вас. Вот что, оставайтесь у меня, и я займусь вами.

П а р к е р. Мне ничего больше не остается.

Н и к о л ь с (*открывая дверь*). Госпожа Вуд!

Входит Вуд и, видя светящегося Паркера, взвизгивает и прячется за притолоку.

Н и к о л ь с. Не бойтесь, госпожа Вуд. Приготовьте, пожалуйста, комнату для гос-

подина Паркера рядом с моим кабинетом. Господин Паркер будет у нас жить.

Вуд. Приготовить? Комнату?

Никольс. Да, постелите на диване постель.

Вуд (*возмущенная*). Но я не прислуга.

Никольс. Я прошу вас. Пожалуйста, поскорей! (*Паркеру.*) Идите, господин Паркер. Госпожа Вуд проводит вас.

Никольс и Элис одни.

Элис. Что с ним случилось?

Никольс (*разводит руками*). По-видимому, длина волны одного из радиоэлементов оказалась близка к рентгеновской, и тело Паркера начало просвечивать. Всего не предусмотришь.

Вагон трамвая. Пассажиры читают газеты.

Крупным планом газетный лист со статьей «Еще о светящемся человеке».

Первый пассажир (*соседу*). Читали? Светящегося человека видели вновь.

Второй пассажир. Да, но он исчез после этого. Как в воду канул.

Третий пассажир. Какой-то шутник морочит голову!

Четвертый пассажир. Просто газетная утка.

Женщина. Нет, не утка! Никакая не утка! Я сама была в автобусе, когда светящийся человек всех так напугал.

Четвертый пассажир. Воображение!

Женщина. Что же, я вру?

Ресторан. Все столики заняты. Врываются мальчики-газетчики. Кричат звонкими голосами:

— Тайна светящегося человека открыта!

— Живой скелет найден! (*Сидящим за столом.*) Купите газету!

Старик (*за столиком*). Пошел! Не надо! Вы уж совсем заврались со своим человеком-лампой!

Газетчик (*другому столику*). Тайны...

Господин в очках. Выдумайте что-нибудь поновее.

Часть сидящих все же покупает газеты.

Контора «Грей и К°». За стеклянной перегородкой возле главбуха толпятся журналисты с блокнотами. Впереди всех Битл.

Главбух (*раздраженно*). Довольно! Не могу же я бросить работу и с утра до вечера рассказывать о Паркере. Он и так наделал нам убытку.

Битл. В каком размере?

Главбух. Миллион! Сто миллионов! Оставьте же меня в покое! Или я принужден буду вызвать полицию!

Журналисты выходят. Битл — впереди всех.

Битл (*на ходу*). Главное, адрес Паркера узнали! (*Убегает.*)

К главбуху подходит Сантано.

Сантано. Здравствуйте, господин...

Главбух (*раздраженно*). Опять журналист? Я занят!

Сантано. Журналист? Нет. Я не журналист, и никогда им не был.

Главбух (*смягчаясь*). По какому же вы делу?

Сантано. Моя фамилия Сантано. Я хотел бы узнать у вас некоторые подробности о вашем бывшем счетоводе Паркере...

Главбух (*бросая на пол книги*). Опять о Паркере? Вон! Слышите ли вы? Или я начну драться!

Сантано. Но... позвольте!

Главбух. Не позволю!

Сантано (*быстро и вкрадчиво*). Но... я дядюшка моего несчастного племянника Паркера. Его мать, моя сестра, извелась от горя, узнав о том, какое несчастье стряслось с ее сыном, моим племянником. Дело в том, что он почему-то не сообщил нам о перемене адреса, и я не могу найти его. Если возможно...

Главбух (*кричит*). Сквозная улица, 49, гостиница «Приют для холостяков». И оставьте меня, наконец, в покое!

Сантано (*кланяется несколько раз*). Благодарю вас! (*Поспешно уходит.*)

Главбух (*звонит. Входит слуга.*) Тиль! Баста! Двери на замок! Никого не пускать! Скажите, что контора сегодня закрыта!..

Улица. Промчался автомобиль с Битлом. За ним целая вереница автомобилей с другими журналистами. Шоферы стараются обогнать друг друга. Последним едет Сантано. Он толкает своего шофера в спину, заставляя ехать быстрее.

Подъезд «Приюта для холостяков». Один за другим подъезжают автомобили. Опережая друг друга, журналисты скрываются в подъезде. Битл — впереди всех.

Подъезжает автомобиль Сантано.

Сантано скрывается в подъезде.

Комната госпожи Грин.

Грин посреди комнаты, окруженная журналистами. Она взволнована. Журналисты вооружены блокнотами и вечными перьями.

Грин. Не знаю... ничего не могу сказать...

У меня Паркер вел себя вполне прилично. Никогда не светился и не допускал чего-нибудь подобного. Я держу только тихих жильцов. Потом Паркер исчез. Куда — я не знаю... ничего не знаю... я бедная, одинокая девушка...

Сантано расталкивает журналистов и становится возле Грин, как ее рыцарь.

Сантано (*громко и властно*). Что вы, господа, в самом деле мучаете бедную женщину? Вы видите, что она ничего не знает и может заболеть и умереть от волнения!

Грин (*с благодарностью взглянула на Сантано, прижимая пальцы к вискам*). Да, да... у меня ужасная мигрень... Мелькает в глазах.. Ах, я, кажется, сейчас упаду в обморок..

Сантано подхватывает госпожу Грин и кричит журналистам:

— Прошу вас немедленно уйти отсюда!

Журналисты, ворча, выходят из комнаты. Один из них говорит:

— Вероятно, родственник. Как не вовремя!

Сантано. Успокойтесь, госпожа Грин! Эти нахалы не побеспокоят вас. Выпейте воды. Где у вас графин?

Его медовый, ласкающий голос и шикарные манеры не только успокоили старую деву, но и очаровали. Грин бросает на него взгляд и улыбается.

Грин. Благодарю вас...

Сантано заботливо усаживает Грин в кресло, заставляет выпить воды, воркует как голубок.

Сантано. Успокойтесь же, прошу вас! Наглая, грубая публика! Никакого уважения к женщине. Разве так можно обращаться со слабым, прекрасным полом?

Грин. Ужасно! Как трудно жить одинокой девушке, которую всякий обидеть может, самой зарабатывать на хлеб, сдавая комнаты...

Сантано. Вполне вам сочувствую. Это ваш собственный дом или арендуете?

Грин. Собственный. Столько хлопот...

Сантано. Еще бы! Позвольте представиться. Сантано. Я прихожусь дядюшкой Джону Паркеру. Заплатил ли он вам за комнату? Если нет, я уплачу.

Грин. Нет-нет, пожалуйста, не беспокойтесь. Неизвестный человек прислал мне деньги за несколько месяцев вперед.

Сантано. Но где же, однако, мой несчастный племянник? Кто бы мог подумать? Его отец и мать, моя сестра, были вполне нормальные люди, как я сам. Никакого свечения, как видите.

Грин. Где господин Паркер, к сожалению, не могу сказать. Когда я упала в обморок и господин Майкл Грот привел меня в себя...

Сантано. А кто это Майкл Грот? Я могу повидать его?

Грин. Разумеется, если он дома. Комната двадцать четыре.

Сантано. Отлично! Отлично!

Затемнение. Комната Майкла.

Сантано сидит на табурете. Майкл стоит перед ним.

Сантано (*встает*). Благодарю вас, господин Грот. С вашей помощью нам удастся найти моего племянника и вашего друга. Я думаю, что Джон должен быть у доктора Никольса. Еду к нему!

Затемнение. Приемная в квартире Никольса.

Вуд и Сантано сидят друг против друга за кассовым столиком и шепчутся, как заговорщики, оглядываясь на двери кабинета Никольса. Перед Вуд огромная бонбоньерка.

Слышатся шепот и отдельные фразы.

Вуд. Никольс третирует меня, как прислугу. Ужасный человек... (*Шепчет что-то.*)

Сантано (*возмущенно*). Никакого уважения к женщине! И к такой женщине. (*Шепчутся.*)

Вуд. Да, держит господина Паркера в заключении. Бедняжка не знает, как вырваться.

Сантано (*качает головой*). ... Мне нужна будет ваша помощь, но и я освобожу вас от этой тирании. (*Шепчет.*) Место кассирши... паноптикум...

Вуд (*улыбаясь*). Я буду вам бесконечно благодарна. (*Шепчет.*). Вы можете совершенно положиться на меня!

Встают улыбаясь, пожимая друг другу руки.

Подъезд квартиры Никольса. Стоит автомобиль Сантано. Сантано выходит, садится в автомобиль.

Сантано. Никольс в моих руках! Светящийся человек будет мой!

Шофер. Куда?

Сантано. Семнадцатая, два.

Машина двинулась.

Комната Паркера в доме Никольса. Горит лампа. Паркер ходит из угла в угол, как зверь в клетке. Берет стул, делает с ним упражнения, как с гирей. Ставит. Снова

ходит. Гасит свет. Смотрит на руки, подходит к зеркалу. Вздыхает.

Паркер. Свечусь!..

Садится к столу. Кладет руки перед книгой и, освещая ладонями страницы, читает.

Затемнение. Та же комната, но свет погашен. Утро. Входит Элис.

Элис. Доброе утро, господин Паркер!

Паркер. Добрым оно будет тогда, когда погаснет свет.

Элис. Свет не уменьшился?

Паркер. Увы, нет. Госпожа Элис, я очень соскучился по моей Мэг. Нельзя ли мне хотя бы позвонить ей по телефону?

Элис (*подумав*). Отчего же нет?

Паркер. Благодарю вас!

Паркер у телефона в коридоре.

Паркер. Да, да, это я, Мэг... Что? Ты хочешь видеть меня? Что случилось? Поговорить со мной по важному делу? Но я... хорошо. В саду, на нашей скамейке? Сейчас выезжаю!

Приемная Никольса. Вуд за стойкой. Паркер пробегает в переднюю.

Вуд. Господин Паркер! Куда вы?..

Передняя. Паркер бросается к двери, пытаясь открыть ее, но она закрыта и ключа нет. Вбегает Вуд.

Вуд. Господин Паркер!

Паркер. Ключ! Давайте скорей ключ!

Вуд. Но господин Никольс запретил вам выходить из дома.

Паркер. Запретил? Но ведь я не в тюрьме!

Вуд (*улыбаясь*). Думайте как хотите.

Паркер. Мне необходимо. Понимаете, совершенно необходимо выйти из дома. Если вы не откроете дверь, я разобью стекла и выпрыгну в окно. (*Угрожающе.*) Давайте ключ!

Вуд (*испуганно*). Он с ума сошел! (*Кричит.*) Помогите!

Вбегают Никольс и Элис.

Никольс. Что случилось?

Вуд. Господин Паркер с ума сошел... Он едва не убил меня.

Никольс. Что с вами, Паркер?

Паркер. Мне необходимо выйти из дома. Она не дает ключ. Вы не смеете держать меня! Я не в тюрьме!

Никольс. Я держу вас? Госпожа Вуд, принесите ключ! (*Паркеру.*) Но имейте в виду, если вы выйдете из этого дома, то можете не возвращаться. И пусть вас погасит кто угодно!

Вуд приносит ключ, Никольс широко открывает дверь. Говорит Паркеру:

— Идите. Но больше вы не войдете в эту дверь!

Паркер (*сразу остыв*). Простите, но я... я хотел повидаться с Мэг... (*Опускает голову и медленно идет назад в приемную.*)

Кабинет Никольса. Никольс и Элис. Оба взволнованы.

Никольс. Что с ним случилось? Я даже не ожидал от этой овечки такой выходки.

Элис. Он звонил невесте... Вероятно, она вызвала его на свидание. Но почему бы ему не пойти?

Никольс. Почему? Вы сами видели, я не держу его, но для его же пользы и моей лучше, чтобы он сидел дома. (*Подходит к столу, показывает Элис газеты.*) Видите, Элис? Все газеты полны статьями о светящемся человеке. Его ищут. Упоминается уже и мое имя. Если мне не удастся погасить свечение Паркера, прежде чем журналисты нападут на его след, это может вызвать большие осложнения. У меня есть враги в научном мире. Они уже плетут какие-то тенета...

Комната индивидуального гипноза. Никольс. Элис.

Входит Сантано. Волосы напомажены и разделены прямым пробором. На нем костюм кофейного цвета несколько странного покроя: жакет с сильно обрезанными закругленными фалдами, застегнутый на одну пуговицу и открывающий жилет с массивной золотой цепочкой часов. Черные лакированные туфли, подходящие скорей к фрачному костюму.

Этот костюм и внешность, манера держаться с особым апломбом несколько необычны и комичны.

Никольс осматривает посетителя, стараясь определить, кто бы он мог быть.

Сантано, решив, что достаточно попозировал, с легким кивком головы подходит к Никольсу петушиным шагом и говорит быстро, как человек, у которого каждая минута на счету.

Сантано. Профессор Никольс! Прошу прощения за ранний визит и беспокойство. Времени мало. Здесь проездом. Через час на поезд. Много слыхал о вас. Решил обратиться к вашей помощи.

Никольс. Но не рано ли вы прибегаете к моей помощи, господин...

Сантано. Ной Фелл!

Никольс. Господин Фелл. Вы знаете, очевидно, что я пользую стариков. Вы же еще в цветущем возрасте и состоянии.

Сантано. Не жалуюсь. Мне сорок девять лет. Немного. Но у меня... Позвольте рассказать вам историю своей болезни, если так можно выразиться... Когда мне было тридцать шесть лет, у меня испортился зуб, клык. Вот этот. Пришлось сделать золотую коронку. Коронка оказалась длинна. Плохой дантист. Зуб подсекал нижнюю губу. Образовалась опухоль. Я обратился к другому врачу, тот посмотрел на опухоль и сказал: «Господин Сан... Фелл!»...

Никольс. Но, простите, какое все это имеет отношение ко мне? Я не зубной врач.

Сантано. Самое близкое. Слушайте дальше. У меня не много времени. Второй дантист посмотрел опухоль, говорит: «Господин Фелл! Если это уже не рак, то место для рака!» Так и сказал. Я ужасно испугался, понятно.

Никольс. Раковые опухоли я также не лечу.

Сантано. Прошу выслушать до конца. У меня каждая минута на счету. Итак, я перепугался. Очень. И бросился к профессору ракологу, или, как у вас зовется...

Никольс. Онкологу.

Сантано. Да. К специалисту по раковым болезням. Он посмотрел на опухоль, многозначительно сказал: «Гм! Да!» У меня душа упала совершенно. Потом он не спеша вымыл руки, пощупал опухоль и сказал: «Могу вас успокоить. Это не рак. Опухоль совершенно мягкая и даже дряблая. Вам еще рано обзаводиться раковыми опухолями. Лет двадцать еще прожить надо». Я был в восторге. Исправил коронку. Клык перестал подсекать губу. Опухоль исчезла, я скоро забыл о ней... Но вот с недавних пор я начал чувствовать какое-то смутное беспокойство и недомогание. Потерял сон, аппетит, начал убавлять в весе. Обратился к врачу. Никаких болезней. Все в порядке. Недоумевает, спрашивает: «Чем вы болели?» «Корью в детстве, больше ничем». «Вспомните, может быть, еще чем-нибудь болели?» Начал вспоминать — и вспомнил. Зуб. Опухоль. Когда это было? Двадцать лет тому назад. Ровно двадцать!

Никольс. Позвольте, но ведь вы говорили, что вам тогда было тридцать шесть лет, а теперь сорок девять.

Сантано. Может быть, я немножечко ошибся. Дело не в том, сколько мне сейчас, а в том, что прошло ровно двадцать лет, срок, который я смог прожить, по мнению онколога. Не больше. И вот тут-то начались мои мучения. Я заболел, если так можно выразиться, ракобоязнью. Всюду щупал себя. Искал опухоли. Бегал по врачам. Нахожу признаки рака во всех частях тела. Не могу работать. Одна мысль гвоздит меня: «Твой срок пришел!»

Никольс (*взглянув на Элис*). Да, это вполне возможно. Вы, господин Фелл, по-видимому, субъект, легко поддающийся внушению. Неосторожный врач, сам об этом не думая, внушил вам мысль о том, что вы умрете через двадцать лет. Такие случаи отмечались в медицинской литературе.

Сантано (*со страхом*). И люди умирали?

Никольс. Вы еще проживете сто лет, а потом приходите ко мне, я дам вам новую отсрочку.

Сантано. Я знал, что вы поможете мне. Вы один — и никто другой. Чем ушибся, тем и лечись!

Никольс. Совершенно правильно. Садитесь в это кресло. Откиньтесь на спинку. (*Смотрит в глаза Сантано и внушительно говорит.*) Спите!

Сантано тотчас закрывает глаза.

Никольс (*к Элис*). Он действительно чрезвычайно легко поддается гипнозу. (*К Сантано.*) Вы совершенно здоровы. Никакого рака у вас нет. Вы не будете больше думать об этом!.. Через неделю вы явитесь ко мне для повторного визита. Когда я просчитаю до десяти, вы проснетесь... Раз... два...

Сантано (*вдруг открывая глаза и поднимаясь*). Даже раньше проснусь, если позволите. (*Потирает руки и смеется.*) Ловко я одурачил вас, господин Никольс? Как говорится, нашла коса на камень. По своей профессии я также имею кое-какое касательство к гипнозу. Удивлены? Ошарашены? Да, я симулировал сомнамбулическое состояние. Хорошо? Артистически?

Никольс. Зачем же вам понадобилась эта шутка?

Сантано. Ага! Вы сами не отрицаете того, что я не спал! Загипнотизированные так не просыпаются. Верно? Возьмите это себе на заметку, и вы также, барышня, госпожа Элис Юнг! Зачем мне понадобилась эта шутка? Хотя бы для того, чтобы удостовериться в кое-каких ваших шутках. Например, как вы используете свое врачебное положение для того, чтобы внушать пациентам прихо-

дить на повторные сеансы и нести вам свои монеты.

Никольс. А я не беру за повторные визиты!

Сантано. Да? Так я вам и поверил!

Никольс. Что же вам, наконец, надо? Вы хотите шантажировать меня? Получить деньги?

Сантано. Представьте, что нет!

Никольс (*удивленно*). Нет? Но тогда что же?..

Сантано. Очень немного. Мне надо, чтобы вы передали мне светящегося человека, господина Джона Паркера, которого вы незаконно лишили свободы и скрываете у себя!

Никольс. Ах вот что!

Никольс бросается к Сантано, схватывает его за шиворот и, не дав опомниться, наваливается на него всем телом, выталкивает из кабинета, из приемной, из передней и, наконец, за дверь, ударив ногой в спину с такой силой, что Сантано кувырком летит на тротуар, потом следом за Сантано Никольс выбрасывает на тротуар его пальто, цилиндр мышиного цвета.

Приемная. Возле двери побледневшая Вуд.

Никольс (*дико взглянув на кассиршу, отчего она побледнела еще больше*). Сегодня никого не принимать! Я уж от одного пациента сыт по горло! (*Уходит.*)

Сантано на улице. Возле подъезда автомобиль. Сантано отряхивается, надевает пальто и цилиндр. Идет к автомобилю.

Сантано. Сантано сумеет постоять за себя! В полицию!

Комната индивидуального гипноза. Элис, застывшая возле кресла. Входит возбужденный Никольс.

Элис (*тихо, подавленная происшедшей сценой*). Что вы наделали, господин Никольс?

Никольс. А что я должен был делать, по-вашему? (*Ходит по комнате, резко отодвигает ногой стул.*) Пойдемте в кабинет, Элис.

Кабинет Никольса. Никольс и Элис.

Никольс. Откуда свалился этот Фелл? Как он узнал о Паркере? Зачем ему нужен Паркер?

Элис. Надеюсь, вы не подозреваете меня?

Никольс. Конечно, нет! Но кто бы мог это сделать?

Элис. Может быть, я ошибаюсь, но... кроме нас одна госпожа Вуд знает все. И она очень недоброжелательно относится к вам.

Никольс. Все возможно... Как бы то ни было, гром грянул, война началась, надо сражаться!.. Но какой ловкач! Слушайте, Элис!.. Неизвестно, чем все это кончится. Мое дело не должно погибнуть. Если со мной что-нибудь случится, вы будете продолжать мою работу. Обещаете?

Элис. С вами ничего не случится. Вы можете вполне полагаться на меня.

Никольс (*страстно*). О, если бы именно сейчас погас этот проклятый свет! Как бы все сразу изменилось! Все козни разрушились бы! Я вышел бы победителем...

Кабинет Сантано. Сантано сидит за столом, против него Битл.

Битл (*записывая в блокнот*). Но ведь профессор Никольс...

Сантано. Никакой он не профессор. Присвоение звания. Так и запишите. Он приказал госпоже Вуд величать его профессором перед всеми пациентами. Так. О задержании Паркера записали? О повторных визитах? Вымогательстве? Список пациентов? Адреса?

Битл. Все в порядке!

Сантано. Отлично! Желаю успеха. Проберите его на все корки. (*Вынимает из кармана пачку денег и передает Битлу одновременно с рукопожатием.*)

Битл (*встает, кланяется*). Не беспокойтесь, господин Сантано. У меня с этим прохвостом Никольсом свои счеты!

Комната у пациента Никольса — лысого старика. Сидят старик и Битл.

Старик. Я всегда говорил, что Никольс шарлатан и обманщик. Вытянул из меня не одну сотню своими повторными визитами, и все на ветер. (*Проводит рукой по лысине.*) А ведь эта Вуд уверяла, со слов Никольса, что даже волосы отрастут и почернеют. (*Битл быстро записывает.*)

Комната старухи — пациентки Никольса. Старуха и Битл.

Битл (*записывает и спрашивает*). Никакого улучшения?

Старуха. После сеанса чувствовала себя великолепно, а потом все по-старому. Увы, то был самообман...

Битл. И обман со стороны Никольса...

Кабинет старого профессора. Профессор и Битл.

Профессор. Внушение, разумеется, может произвести видимость омолаживания.

Но применение гипноза с этой целью считаю шарлатанством. И уже совершенно недопустимо внушать под гипнозом повторные визиты. Это преступление, вымогательство.

Ресторан. Публика за столиками. Вбегают мальчишки-газетчики. Звонко кричат:

— Сенсационные новости! Доктор Никольс — шарлатан!

— Никольс обирал своих пациентов!

— Никольс держит взаперти светящегося человека!

— Господин Битл разоблачил преступника!

Посетители ресторана быстро раскупают газеты. Шумно разговаривают друг с другом.

Кабинет Никольса. Никольс и Элис.

Из-за двери кабинета показывается перекошенное лицо госпожи Вуд. Она пытается что-то сказать, лязгая зубами, но вдруг неистово взвизгивает, словно ее пощекотали под мышками. Ее голова внезапно поднимается на три фута, описав дугу, исчезает.

Дверь широко распахивается, и в кабинет вбегает Майкл. Со своим расплющенным носом, рассеченной губой, с налитыми кровью глазами, глядящими из-под низкого лба, он страшен, как взбесившийся бегемот.

М а й к л. Где он? (*Быстро осматривает кабинет и бросается к Никольсу, сжимая свои чудовищные кулачища.*) Где Паркер?

В дверях появляется полицейский. За ним выглядывают Сантано и Битл.

С необычайной быстротой полицейский схватывает за руку Майкла.

П о л и ц е й с к и й. Стоп! Задний ход, господин Грот.

Майкл зарычал, остановился.

П о л и ц е й с к и й (*Майклу*). Отойдите в сторону и стойте смирно!

Майкл, как побитый, отходит в сторону.

П о л и ц е й с к и й. Господин Никольс! Мне сообщили, что вы незаконно лишили свободы некоего Джона Паркера и держите его у себя.

Н и к о л ь с. Я не лишал свободы Джона Паркера.

П о л и ц е й с к и й. Но он находится у вас?

Н и к о л ь с. Да, у меня.

П о л и ц е й с к и й. Разрешите мне повидаться с ним в присутствии понятых. (*Указывает на Майкла, Сантано и Битла.*)

В продолжение последующей сцены Битл быстро записывает в блокнот, следя за происходящим.

Н и к о л ь с. Пожалуйста.

Комната Паркера. В комнате темно, Паркер ходит из угла в угол.

Входят Никольс, Элис, полицейский, Майкл, Сантано, Битл.

Никольс зажигает огонь.

Майкл бросается к Паркеру и обнимает его с такой силой, что Паркер морщится.

М а й к л. Дорогой Джон Паркер! Я пришел освободить вас, старина!

П о л и ц е й с к и й. Господин Грот, оставьте господина Паркера, отойдите в сторону! (*Майкл послушно отходит.*) Господин Паркер! Почему вы находитесь здесь? Господин Никольс лишил вас свободы?

П а р к е р (*растерянно смотрит на прибывших*). Нет, господин Никольс не лишал меня свободы.

П о л и ц е й с к и й. Но вы не хотели бы уйти с нами?

П а р к е р (*испуганно*). Нет, нет! Я не хочу уходить от господина Никольса. Он даже мне сам открывал дверь на улицу и предлагал уйти от него, но я отказался. Он лечит меня.

Полицейский вопросительно смотрит на Сантано.

С а н т а н о (*тихо, полицейскому*). Гипноз! Внушение!

М а й к л (*не утерпев*). Дружище Паркер! Почему же вы не поздоровались со своим дядюшкой? (*Кивает головой на Сантано.*) Он так заботился о вас.

П а р к е р (*взглянув на Сантано*). Я не знаю этого человека. Первый раз вижу.

М а й к л (*рассерженный, кричит на Сантано*). Вы что же это, обманывать меня?

С а н т а н о (*прячась за спиной полицейского*). Явное дело, Джон находится под гипнозом. Что ему внушили, то и говорит. Он и родной матери не узнал бы! (*Выглядывая из-за спины полицейского, с чувством.*) Джон! Неужели ты забыл меня, брата твоей бедной матери?

П а р к е р. У моей матери не было братьев.

П о л и ц е й с к и й (*сообразив, что дело неладно*). Господин Сантано! Загипнотизирован или нет господин Паркер, этот вопрос могут решить только специалисты. От господина Паркера я не имею жалобы на лишение свободы и не вправе уводить его отсюда против его воли. Моя роль кончена. Можете обратиться к прокурору. (*Поворачивается и уходит.*)

Сантано (*следуя за полицейским*). Но... господин сержант... (*Уходит.*)

Битл мечется, чтобы не упустить того, что происходит в разных комнатах.

Майкл (*кричит в дверь вслед ушедшим*). Я сейчас, одну минуту. (*Подходит к Паркеру.*) Ушел черт! Как огня боюсь их. Не могу ли я быть вам полезен, дружище? Может, булочку принести? Курить у вас есть?..

Паркер. Благодарю, Майкл, я ни в чем не нуждаюсь. Вот только одно, если бы вы смогли... Куда-то исчезла Мэг, Мэгги. Я не мог узнать по телефону, где она, что с ней. Телефон парикмахерской почему-то не работает, из ее квартиры сказали, что она выехала неизвестно куда. И вот если бы вы смогли разыскать ее, то лучшей услуги не могли бы оказать мне. Мэг, Мэгги, я потерял ее!.. (*Вздыхает.*)

Майкл (*вздыхает еще более шумно*). А где она может быть?

Паркер. В этом весь вопрос. Надо найти.

Майкл. А как ее найти?

Паркер. Ну, справьтесь в парикмахерской, побывайте у нее на квартире. Может быть, что-нибудь узнаете.

Майкл (*крякнув*). Задали вы мне задачу, Джон! Если бы вы мне сказали: «Майкл, сверни шею Никольсу! Преврати его в лепешку» или «Переломай ноги этому новоявленному дядюшке»,— я бы мигом. Но такие дела... Тут надо мозгами ворочать, а они у меня... как жернова... сами знаете.

Паркер (*поняв, что Майклу эта задача не по силам, упавшим голосом*). Ну, может быть, на улице встретите.

Майкл (*оживленно*). Уж если встречу, сгребу и в тот же миг на руках вам доставлю.

Голос полицейского. Господин Грот!

Майкл (*вздрогнув*). Иду, иду!

Улица. Бегут мальчишки-газетчики и кричат:

— Новая сенсация! Светящийся человек найден!

— Никольс держит у себя Джона Паркера под гипнозом!

— Никольс сделал из Паркера светящегося человека!

— Паркер обречен на смерть в ужасных страданиях!

— Никольс должен быть арестован!

— Никольса предают суду!

Кабинет редактора газеты «Времена суток». Редактор сидит за столом, курит сигару. Перед ним стоит взволнованная Элис с газетой в руках. За соседним столом Битл. Он насмешливо смотрит на Элис.

Элис (*взволнованная и возмущенная*). Но ведь в ваших статьях нет ни слова правды! Это клевета! Если вы не поместите мое опровержение...

Редактор (*строго*). Я прошу вас, госпожа Юнг, быть осторожнее в выражениях! Наша газета дает только проверенные материалы...

Элис (*увидев Битла, обращается к нему*). Вы сами были у господина Никольса. Это ваши статьи? Как вам не стыдно!

Битл (*нагло смотрит на нее и беззвучно смеется*). Вы сами были свидетелем того, как обходится господин Никольс с представителями печати. Кто сеет ветер, тот пожнет бурю.

Элис (*редактору*). Так вы решительно отказываетесь печатать мое опровержение?

Редактор. Решительно и бесповоротно!

Элис (*мнет газету в руках и бросает ее на стол перед редактором*). Негодяи! (*Круто поворачивается и уходит.*)

Кабинет старого профессора Истмена. Истмен и Элис.

Элис. Господин профессор, доктор Никольс говорил мне, что несколько лет тому назад он обращался к вам с предложением совместной работы над опытами потенцирования организма искусственными радиоэлементами. Вам знакома сущность дела. И я надеюсь, что вы...

Истмен. Я не понимаю, что вы хотите от меня. Ведь я и тогда отказался от работы, находя ее не научной...

Элис. Однако, как мне известно, вы сами потом стали работать в этой области и опубликовали несколько статей. Вы использовали материал Никольса!

Истмен (*вставая, возмущенно*). Вы изволите оскорблять меня? Обвинять в плагиате? Я шел самостоятельным путем, и я докажу это! Что же касается вашего Никольса, то ложность его пути вполне доказана тем, что он уже погубил одного человека, Джона Паркера.

Элис. Я вижу, что мне с вами разговаривать не о чем.

Кабинет молодого ученого Кронина. Кронин и Элис.

Элис (*с убитым видом сидит в кресле. Кронин ходит по кабинету*). Это ужасно...

Кронин (*ласково*). Не огорчайтесь, гос-

ложа Юнг. Борьба, всюду борьба! Мир ученых не представляет исключения. Работы господина Никольса, с моей точки зрения, заслуживают не осуждения, а всяческой поддержки. Ошибки могут быть у каждого. Но ошибка Никольса со свечением тела — ошибка исправимая. Я поставлю вопрос на ученом совете института.

Элис (*поднимается, жмет руку Кронина*). Спасибо! Это первые дружеские слова, которые я слыхала за сегодняшний день.

Зал ученого совета. Длинный стол, покрытый зеленым сукном. За столом ученые. Кронин говорит речь. Ученые разделились на две партии. Большинство — против. Шум, крики.

Кронин. Потенцирование организма — крупнейшая научная проблема нашего времени...

Голоса:

— Всякую проблему можно испортить!

— Мы должны беспощадно изгонять шарлатанов от науки из наших рядов!

Кронин. Нельзя выносить поспешное суждение. Каждый из нас...

Голоса:

— Никольс — шарлатан!

— Следует, однако, разобраться по существу! Не выносить скороспелых решений!

— Авантюрист!

— Преступник!

—Позвольте! К порядку ведения заседания, прошу слова!

Председательствующий, дряхлый старик, слабо звонит в колокольчик. Общий шум, крики...

Поле для игры в футбол. Толпа студентов. Одни из них в спортивных костюмах, другие— в обычных костюмах, но с корпоративными шапочками.

Забыв об игре, две группы студентов стоят друг против друга и ожесточенно спорят. Слышны отдельные голоса:

— Доктор Никольс — благодетель человечества!

— Таких благодетелей в тюрьму сажать!

— Так могут говорить только тупицы!

— Как вы смеете оскорблять?

Общий шум, гам, крики. Начинается свалка.

Кабинет судьи. Судья и профессор Истмен.

Истмен. Я не могу отрицать того, господин судья, что работа Никольса имеет огромное значение. Но в его руках потенцирование — опасное орудие. Он хочет сделать потенцирование общим достоянием. Это может привести к огромным экономическим и социальным потрясениям.

Судья. Я понимаю вас, господин Истмен. Интересы государства, общества требуют, чтобы Никольс был... изъят... Он должен быть осужден, хотя для суда это не легкая задача.

Кабинет Никольса. Никольс и Элис.

В кабинет без стука входит Вуд с горящими от злорадства глазами и торжествующей улыбкой.

Вуд. К вам пришли, господин Никольс! (*Широко открывает двери. Входят следователь, два полицейских, Битл и Сантано.*)

Следователь. Господин Никольс! На основании постановления прокурора я должен произвести у вас обыск и арестовать вас. Вот ордер. (*Протягивает Никольсу бумажку, тот не берет ее.*)

Никольс. Спрячьте в портфель, мне он не нужен.

Два полицейских стали по обе стороны Никольса и уже не отходят от него.

Элис. Почему же вы не арестовываете и меня? Я работала с господином Никольсом и отвечаю вместе с ним за все!

Следователь (*улыбаясь*). К сожалению, не могу удовлетворить вашего желания, на ваш арест пока не имею ордера.

Никольс (*многозначительно взглянув на Элис*). Успокойтесь, Элис, и не делайте глупостей. Вы только моя служащая и ни в чем не виноваты. У вас свой путь.

Элис. Ваш путь — мой путь!

Никольс. И продолжайте этот путь без меня.

Элис. Но я... (*Она пошатнулась.*)

Сантано, шаркая лакированными туфлями, подскакивает к ней с намерением подхватить ее под руку.

Элис (*брезгливо отталкивая его*). Не подходите ко мне... негодяй!

Сантано прошаркал мимо с таким видом, как будто он и не собирался подходить к ней.

Никольс (*следователю*). Вы позволите мне проститься с моим пациентом Паркером?.. В вашем присутствии, разумеется.

Следователь. Не возражаю.

Комната Паркера. Дверь открывается. Входит Никольс в сопровождении полицейских. За ним следуют остальные.

Паркер. Что это значит, господин Никольс?

Никольс. Это значит, что я арестован. Пришел проститься с вами.

Паркер. Арестованы? Господин Никольс! Что же будет со мной? Кто мне поможет? Кто погасит свет? Что теперь будет со мной и Мэг? Господин Никольс! Я не хочу расставаться с вами!

Следователь (*улыбаясь*). Как, вы тоже желаете следовать за господином Никольсом?

Никольс. Не беспокойтесь, Паркер. Свет скоро погаснет. Даю вам слово. Искусственные радиоэлементы не долговечны.

Следователь (*Паркеру*). Господин Паркер, в предстоящем суде вы явитесь главным свидетелем обвинения и, так сказать, вещественным доказательством. Вероятно, вы захотите выступить против господина Никольса и в качестве гражданского истца. Для этого у вас все данные.

Паркер. Но я не имею никаких претензий к господину Никольсу. Мне хочется только, чтобы он скорей погасил мое свечение...

Следователь. Об этом вы скажете на суде. Но суду необходимо обеспечить вашу явку. Мы не можем ограничить вашу свободу, однако должны принять свои меры. Суд находит, что в его и ваших интересах необходимо, чтобы вы до суда находились у господина Сантано, который любезно согласился на это. Поговорите с ним и решите. Но предупреждаю, если вы не согласитесь на мое предложение, нам придется принять в отношении вас другие меры. (*Никольсу.*) А теперь прошу вас присутствовать при обыске.

Все, за исключением Сантано и Паркера, уходят.

Сантано с торжествующим видом обходит вокруг Паркера, затем выключает свет.

Сантано. Я еще не разглядел вас как следует. Эффектно! Сенсационно! Изумительно! Оригинальней, чем я ожидал! Это, наверно, сердце? Ишь, как екает! Я не знал, что оно такое большое и совсем не похоже на те сердца, которые изображают пронзенными стрелой амура или на картах червовой масти... А это что? (*Тычет пальцем в живот.*) Печенка или селезенка? А где почки? (*Вертит и мнет Джона.*) Доктора говорят, что у меня почки не в порядке. Интересно посмотреть, как они выглядят.

Паркер. Оставьте меня в покое!

Сантано. Ну, ну, какой недотрога! Так согласны работать у меня? Ведь вам все равно некуда деваться. У меня полная чаша. Чего душе угодно.

Паркер. И что дальше?

Сантано. А дальше вот что. Если согласитесь выступать перед публикой, то сверх прочего вы получите кое-какие деньжонки.

Паркер. Вы хотите показывать меня, как какого-нибудь крокодила? Я не буду выступать перед публикой.

Сантано (*безразличным тоном*). Ваше дело. Я думал, вы умнее и практичнее. Вы могли бы хорошо подработать для своего гнездышка, пока погаснет свет. А к тому времени мы разыскали бы и вашу несравненную Мэг. Я уже напал на ее след.

Паркер. Вы обещаете мне это?

Сантано. Да. А у Сантано слово и дело не расходятся.

Паркер. Хорошо! Если так, я согласен на все.

Сантано. И умница, и отлично! (*Обнимает его.*) Идем, племянничек!

Подъезд у дома Никольса. Автомобиль для арестованных. Никольс садится в сопровождении полицейских. Битл несколько раз щелкает аппаратом. У двери Элис, в пальто и шляпе.

Подъезжает автомобиль Сантано. Сантано усаживается вместе с Паркером и Вуд. Когда автомобиль трогается, Вуд бросает на Элис торжествующий взгляд.

Элис (*шепчет*). Змея! (*Закрывает дверь на ключ, кладет ключ в сумочку и, низко опустив голову, бредет по тротуару.*)

Зал судебного заседания. Вечер. Горят лампы. Места для публики переполнены. Судьи. Прокурор. Адвокат. На скамье подсудимых Никольс.

Атмосфера в зале судебного заседания накалена. Публика остро реагирует на все выступления. Перед судьями стоит Вуд и дает показания.

Вуд. Да, господин Никольс приказывал мне называть его профессором.

Никольс. Ложь!

Адвокат (*к Вуд*). Вы называли перед пациентами доктора Никольса профессором в его присутствии или за глаза?

Вуд (*несколько смущенно*). Я... я всегда говорю что за глаза, то и в глаза.

Прокурор. И он не возражал?

Вуд. Он даже приказывал. И он заставлял меня расхваливать его как гипнотизера.

Прокурор. Что же заставляло вас исполнять его приказания?

Вуд (*пожимая плечами*). Я служила у него. Другую работу найти не легко... Он экс-

плуатировал меня, третировал, как последнюю служанку-негритянку. А я не какая-нибудь... Это меня только жизнь зажала. Ужасный человек!

Прокурор. Скажите, свидетельница, господин Никольс брал деньги за повторные визиты?

Вуд. Да, всегда.

Никольс. Ложь!

Судья (*Никольсу, грубо*). Подсудимый! Прошу без реплик. Вам будет предоставлено слово.

Прокурор (*судье*). Прошу огласить документы под номером два.

Судья. При обыске были отобраны квитанционные книжки (*показывает*)... в которых имеются записи о взимании денег за повторные визиты.

Прокурор (*торжествующе, Никольсу*). Вы теперь, надеюсь, не будете обвинять свидетелей во лжи?

Никольс. Буду.

Адвокат. Эти записи в квитанционных книжках велись вами, госпожа Вуд?

Вуд. Да.

Адвокат. Прошу занести это в протокол.

Судья (*другим судьям, прокурору, адвокату*). Вопросов больше не имеете?

Прокурор. Еще один. Скажите, свидетельница, обвиняемый Никольс держал Джона Паркера взаперти?

Вуд (*оживленно*). О, да! Господин Паркер хотел даже выпрыгнуть в окно. Но господин Никольс загипнотизировал Паркера, и тот остался.

Адвокат. Почему вы думаете, что загипнотизировал?

Вуд. Потому, что загипнотизировал. Я же знаю! Он делал вот так... (*Вытягивает руки вперед, таращит глаза, говорит басом.*) «Спите!»

Судья. Вопросов не имеете? Садитесь, госпожа Вуд.

Вуд. Я еще хотела сказать... господин Никольс заставлял меня убирать квартиру, словно я прислуга... он...

Судья. Садитесь! Свидетельница Буш.

К судебному столу подходит молодящаяся старуха. Жеманится, кокетничает.

Судья. Что вы имеете сказать? Вы лечились у доктора Никольса от старости?

Буш (*обиженно*). Я не так уж стара, чтобы лечиться от старости, но кто не хочет быть еще моложе? Господин Никольс обещал мне...

Судья. И что же?

Буш. Простите, но я смущаюсь... Дело интимное. У меня был жених... то есть я хотела бы, чтобы он стал моим женихом и мужем. Но дело расстроилось. Он женился на девчонке, которая только и умела, что закатывать глаза да вертеть хвостом. Мое счастье разбито. И в этом я обвиняю господина Никольса. Он обманул меня. (*Смех в публике.*)

Судья. Словом, вы остались такой же старой, как были?

Буш. Я... я осталась такой, какой была. Еще не старой, но не первой молодости. А эти мужчины...

Судья. Так. Вопросов не имеете? Садитесь. Свидетель Палей.

Выходит лысый старик.

Старик (*громко и сердито*). Господа судьи! Я всегда говорил, что Никольс шарлатан и мошенник...

Адвокат (*судье*). Прошу призвать свидетеля к порядку, он не должен оскорблять...

Судья (*старику*). Говорите по существу. Никольс обещал омолодить вас и не омолодил?

Старик (*показывая кончик пальца*). Ни на вот столечко. И вытянул из меня кругленькую сумму. Сейчас я чувствую себя хуже, чем раньше. Сухой плеврит. А недавно упал на улице. Повредил ногу.

Адвокат. Но разве вы не были сбиты с ног убегавшим преступником?

Старик. Да, но если бы меня омолодили, то я бы сам сбивал с ног, а не меня сбивали!

Судья (*сторонам*). Вопросов не имеете? Садитесь. Свидетель Сантано.

Сантано. К моему показанию, данному у господина следователя, мне нечего прибавить. Я имитировал на сеансе у господина Никольса сомнамбулическое состояние и убедился, что он действительно внушал повторные визиты, чтобы извлекать доход из своих жертв. Господин Никольс сам должен был признать это в присутствии ассистентки госпожи Юнг. Что касается господина Паркера, то он сам об этом расскажет.

Судья. Вопросов не имеете?

Адвокат (*к Сантано*). Что заставило вас прибегнуть к симуляции?

Сантано. Желание разоблачить преступника и предохранить других людей.

Адвокат. Господин Паркер находится теперь у вас?

Судья. Это не относится к существу дела. Садитесь, Сантано. Свидетель Битл.

Битл. Меня вызывал по телефону господин Никольс. Когда я пришел к нему, то он предлагал мне большие деньги за то, чтобы я написал о нем несколько рекламных статей. Попросту он хотел подкупить меня. Я с негодованием отказался от такой гнусной сделки.

Никольс. Какая наглость!

Судья (*Никольсу, грубо*). Подсудимый! Если вы будете мешать, я прикажу вывести вас! (*Битлу, любезно.*) Продолжайте, господин Битл!

Битл. Я написал ряд статей, в которых показал истинное лицо господина Никольса.

Судья. Можете садиться, господин Битл. Свидетель Джон Паркер!

В публике оживление. Входит Паркер.

Судья. Господин Паркер! Расскажите все, что с вами произошло.

Паркер. Господин Никольс произвел надо мной опыт. После опыта я почувствовал необычайный прилив сил. Я не испытывал и не испытываю до сих пор ни малейшей усталости, ни малейшего желания спать.

Прокурор (*Паркеру*). Вы добровольно жили у господина Никольса?

Паркер. Совершенно добровольно.

Сантано недовольно кряхтит и делает Паркеру знаки.

Прокурор. Почему вы жили у Никольса?

Паркер. Господин Никольс обещал, что погасит мое свечение.

Прокурор. Какое свечение?

Паркер. Вскоре после опыта я заметил, что мое тело светится... Это причиняло мне немало неприятностей.

Прокурор. Так. Значит, вы не совсем добровольно жили у господина Никольса... Вы, кажется, имели невесту, и она отвергла вас, увидав ваше свечение?

Паркер. Да, Мэг, моя Мэг сказала мне, чтобы я не являлся к ней, пока не погаснет свет.

Прокурор (*судье*). Я прошу суд установить факт свечения господина Паркера.

Судья. Господин пристав! Погасите свет.

В зале движение. Свет гаснет. Паркер светится.

Вначале присутствующие, пораженные видением, сидят молча, затем раздаются отдельные восклицания:

— Какой ужас!

— Несчастный!

— Проклятый Никольс!

— В тюрьму его!

Слышится истерический крик.

Судья (*звонит*). Зажгите свет!

Свет зажигают.

Прокурор (*Паркеру*). Итак, ваше семейное счастье разбито по вине доктора Никольса?

Паркер. Да, разбито... Но господин Никольс уверяет, что свет погаснет...

Судья. Но пока вы светитесь. И для нас все ясно. Садитесь, Паркер. Свидетельница Смит.

Старуха Смит подходит к столу.

Адвокат. Госпожа Смит, вы подвергались гипнотическим сеансам у господина Никольса?

Смит. Да. И я очень благодарна ему. Господин Никольс не обещал невозможного. Но его сеансы благотворно повлияли на мое состояние. Я снова вернулась к работе. Такой же благотворный результат я наблюдала и у других пациентов.

Прокурор. Вы платили за повторные сеансы?

Смит. Да, платила. Половину.

Прокурор. Вопросов не имею.

Судья. Садитесь. Госпожа Элис Юнг!

Элис Юнг подходит к столу.

Адвокат. Госпожа Элис Юнг, заставлял ли господин Никольс госпожу Вуд называть его профессором в ее разговорах с пациентами?

Элис. Нет. Больше того, он всякий раз поправлял ее, когда она называла его профессором.

Прокурор. В каких отношениях вы состоите с обвиняемым Никольсом?

Элис. Я его ассистентка.

Прокурор. И только?

Элис (*возмущенно*). Что вы хотите сказать?

Прокурор (*с невинным видом*). Ничего. Продолжайте.

В публике шепот и движение.

Адвокат. Я прошу очной ставки свидетельницы госпожи Вуд с госпожой Юнг!

Судья. Госпожа Вуд!

Вуд подходит.

Адвокат (*к Вуд*). Вы уверяете, что господин Никольс брал за повторные визиты?

Вуд. Да. У суда имеются квитанции...

Адвокат. А не знакомы ли вам эти квитанционные книжки? (*Показывает Вуд.*

потом передает судьям). Прошу приобщить к вещественным доказательствам.

В у д. Я... не знаю...

А д в о к а т. Как суд может убедиться, это дубликаты квитанционных книжек, но в них нет квитанций на взимание платы за повторные визиты. Такие квитанции госпожа Вуд представляла доктору Никольсу.

Э л и с. Я подтверждаю это.

А д в о к а т. Таким образом, госпожа Вуд вела «двойную бухгалтерию». Подлог! Госпожа Вуд клала себе в карман за повторные визиты.

В у д. Нахал! Как вы смеете оскорблять беззащитную женщину!

Вуд закатывает истерику. Ее успокаивают и усаживают на место.

Э л и с. Господин Битл здесь нагло лгал. Это он пытался получить деньги от господина Никольса за рекламные статьи, но Никольс выгнал его вон.

Б и т л. Осторожнее, барышня! Я привлеку вас за клевету.

Э л и с. Что касается господина Сантано, то он топит доктора Никольса, чтобы захватить в свои руки Паркера.

С у д ь я. Прошу не делать своих выводов!

Э л и с. Никольс не внушал Паркеру...

С у д ь я. Об этом может судить только эксперт.

Э л и с. Но я сама специалист по гипнозу.

С у д ь я. Здесь вы только свидетельница. Садитесь!

А д в о к а т. Позвольте, но я имею еще ряд вопросов.

С у д ь я (*заглушает адвоката*). Судебный эксперт профессор Истмен!

Элис, возмущенная, садится на место. Истмен подходит к столу.

П р о к у р о р. Ваше мнение, господин Истмен, о возможности омоложения под гипнозом?

А д в о к а т. Я возражаю против этого вопроса. Профессор Истмен не специалист по гипнозу.

Судьи совещаются.

С у д ь я (*с неудовольствием*). Профессор Истмен! Ваше мнение о потенцировании?

И с т м е н. Мощное, но опасное средство воздействия на организм. Опыт господина Никольса над Паркером может служить этому примером. Во всяком случае, эти опыты над людьми были преждевременными.

П р о к у р о р. Иначе говоря, Никольс применил недозволенные, а значит, и преступные методы лечения, воздействия на организм?

И с т м е н. Да, поскольку потенцирование не вышло из пределов опытов.

П р о к у р о р. Вопросов не имею.

А д в о к а т. Я просил бы выслушать мнение профессора физиологии господина Кронина.

Суд совещается.

С у д ь я. Суд постановил в просьбе защитника отказать, так как профессор Кронин не состоит в числе судебных экспертов. Объявляю перерыв.

Затемнение.

Зал суда. Все стоят.

С у д ь я (*заканчивает читать приговор*). И лишить доктора Никольса права врачебной практики на три года. Оштрафовать его на тысячу долларов с заменой в случае неуплаты пятимесячным заключением. Возложить на него судебные издержки... Приговор может быть обжалован...

Вестибюль суда.

Выходит публика. Сантано и Паркер идут вместе.

С а н т а н о (*сердито дергая Паркера за рукав*). Я же говорил вам, о чем говорить, а вы говорили... (*Проходят.*)

Слышатся голоса:

— Мало дали!

— Такого бы прямо на электрический стул! Людей зажигать!

Д а м а (*другой*). Бедная Мэг! Его невеста!

В т о р а я. А я бы не бросила его!

М о л о д о й п л о х о о д е т ы й ч е л о в е к. Это не суд, а расправа. Хладнокровное убийство человека. И какого человека!

В т о р о й. Уж и убийство!

П е р в ы й. Да, убийство. Кто опорочен судом, тот у нас вычеркнут из общества, из жизни.

Группа студентов. Голоса:

— Мы поднимаем кампанию в газетах. Никольс должен был оправдан! Приговор кассируют.

— И вас бы вместе с Никольсом в тюрьму засадить!

Освещенный огнями паноптикум Сантано. На стенах огромные плакаты с изображением «мирового чуда» — светящегося человека. Портретного сходства с Паркером нет, зато тело светится так, что от него идут лучи, а скелет нарисован очень четко.

Играет музыка. У входа огромный негр. В автомобиле подъезжают Сантано и Пар-

кер. Паркер с некоторым испугом смотрит на плакаты со своим утрированным изображением.

Подъезжают новые автомобили. Ими запружена вся площадка. Толпится народ, желающий попасть в паноптикум.

Сантано и Паркер проходят к паноптикуму.

Вестибюль. В кассовом окне Вуд продает билеты.

Сантано кивает ей головой и проходит в свой директорский кабинет вместе с Паркером.

Кабинет Сантано. Письменный стол. Реквизит. Плакаты и афиши на стенах.

Посредине кабинета стоит красивая девушка в костюме Прекрасной Елены. Перед ней Грин. Увидав Сантано и Паркера, Грин говорит «Прекрасной Елене»:

— Чтоб этого у меня больше не было! Идите!

Девушка молча поклонилась и выбежала.

Сантано. Женушка, за что ты пробирала «Прекрасную Елену»?

Грин. С этими твоими девчонками нет сладу. Осталось всего полчаса до начала сеанса, а они еще не готовы. «Елена» даже не причесала волосы. «Клеопатра» куда-то засунула свою змейку и не может найти. Безобразие! Хлопот не оберешься! Я тебе говорила: купи восковые фигуры. С ними никаких забот. Есть не просят, денег не требуют и всегда в порядке.

Сантано. Но, милочка, восковые фигуры кусаются. Им платить не надо, зато за них сдерут тысячи, а этим нищим девушкам я плачу гроши... (*Паркеру.*) Пройдемте, Паркер, в артистическую, познакомьтесь со своими товарищами.

Артистическая комната. Углы комнаты, грубо сколоченные столы и табуреты завалены реквизитом, бутафорией, фокусной аппаратурой, яркими костюмами. Карлики, великаны, уроды.

К Паркеру подходит высокая статная женщина в шелковом платье с очень длинными распущенными волосами, усами и длинной бородой, покрывающей всю грудь. Задом к Паркеру стоит женщина с декольтированной спиной. У нее между лопатками свисает длинная, как лошадиный хвост, прядь волос. К Паркеру подходят сросшиеся боками близнецы.

Бородатая женщина (*спрашивает Паркера густым басом*). Новенький?

Паркер. Да, господин... госпожа...

Бородатая женщина. Какой у вас номер?

Паркер. Номер? Какой номер?

Бородатая женщина. Что умеете делать?

Паркер. Я... свечусь в темноте.

Бородатая женщина. Ого! Так это вы? Эй, светящийся человек пришел!

Из тесненьких уборных выбегают полуодетые артисты. Обступают Паркера «знаменитые женщины мировой истории»: «Елена Прекрасная», «Аспазия», «Семирамида», «Клеопатра», «Мария Стюарт», «Мария Антуанетта», «Екатерина II» и другие артисты.

Бородатая женщина. Сейчас он нам покажет свой номер. Погасите свет!

Свет выключен. Все молча и деловито разглядывают засветившегося Паркера. Потом слышатся голоса:

— Ловко!

— Этот номер поднимет сборы!

— Вероятно, Сантано не поскупился на расходы. Сколько вы взяли с него?

— Молодец Сантано!

Свет зажигают. К Паркеру подходит человек в длинной одежде мага, с приклеенной седой бородой и унылым лицом. Подает Паркеру руку — это иллюзионист Янос.

Янос. Янос. Иллюзионист. Продайте мне ваш секрет, господин Паркер!

Паркер. С удовольствием отдал бы вам даром мой секрет, если бы только мог.

Янос. Зачем же даром? Я хорошо заплачу вам. Неустойка — чепуха. Я и неустойку заплачу.

Звонок. Все бегут в дверь, ведущую в зрительный зал. «Клеопатра» мечется.

«Клеопатра». Девочки! Не видали мою змейку? (*Находит змейку на столе, хватает.*) Вот она проклятая! (*Убегает.*)

Паноптикум. С левой стороны — стеклянные ящики, за которыми размещены восковые фигуры «знаменитых женщин». Публика быстро проходит, направляясь к выходу. Голоса:

— Изумительно!

— Я не мог поверить!

— Судебный процесс сделал хорошую рекламу светящемуся человеку.

Зрительный зал возле сцены. Занавес закрыт.

С задних рядов доносится шум последних аплодисментов, вызовов.

Сцена уже закрыта. В первых рядах стоят несколько зрителей, мужчин и дам в бога-

тых одеждах. Разговаривают. Возле сцены в зрительном зале стоит Сантано. Он сияет.

Молодая девушка. Это в самом деле нечто поразительное! Надо будет обязательно привести сюда Мод!

Молодой человек (*в цилиндре, с тросточкой*). Сюда? Мод? Даже мировое чудо не заманит Мод в этакую трущобу, наполненную дурно пахнущими плебеями.

Пожилой человек (*с моноклем в правом глазу*). Если гора не идет к Магомету, то Магомет пойдет к горе. Сейчас я постараюсь это уладить! (*Идет к Сантано.*) Господин Сантано! Не позволите ли вы господину Паркеру дать сеанс на дому? Можно и утром, когда паноптикум закрыт. Я оплачу полный вечерний сбор. Идет?

Сантано (*подумав*). Но...

Пожилой господин. Два сбора, три сбора!

Сантано. Не могу отказать вашей любезной просьбе!

Артистическая комната. Паркер сидит на табурете задумавшись. Взволнованные артисты делятся впечатлениями.

— Вот это успех!

— Теперь Сантано будет загребать деньги лопатой!

Великан (*с завистью глядя на Паркера*). Счастливчик! И чем это он мажется?

«Клеопатра». Мне бы так засветиться! Сидишь в своем ящике, руки, ноги онемеют...

Артисты постепенно расходятся по уборным, делясь впечатлениями. Только Янос ходит вокруг Паркера, как охотник вокруг дичи.

Янос. Так продайте же ваш секрет!

Паркер сидит неподвижно.

Кабинет Сантано. Сантано и Грин.

Сантано (*расхаживая по кабинету и потирая руки*). Ну, женушка, теперь мы с тобой заживем! Этот Паркер—настоящее золотое дно! Сниму театр в центре города. Поднимем цены, повалит аристократия. Твоих холостяков разгоним, дом отремонтируем и устроим ресторан, поставим рулетку. Успевай только загребать денежки!..

Артистическая комната. Паркер все в той же позе. Склоняет голову все ниже.

Паркер. Мэг!.. Моя Мэг!..

Входит Сантано.

Сантано. Что же вы сидите пригорюнившись?

Паркер, словно проснувшись, поднимается. Сантано обнимает его.

Сантано. Идем, сынок! Идем, мое золотко!

Огромная комната. Дорогая мебель. Цветы. Большая люстра освещена наполовину. Ливрейные лакеи закрывают большие окна бархатными занавесками. Убирают эстраду, покрытую ковром, лавровыми деревцами и цветами.

Сантано и Паркер сидят невдалеке от эстрады, полузакрытые зеленью. Из соседнего зала доносятся веселые голоса, звон бокалов, лязг вилок и ножей.

Паркер (*с грустным лицом*). Есть как хочется... Сами едят, а нам хоть бы сюда что-нибудь прислали...

Сантано (*успокоительно хлопая Паркера по плечу*). Миллионеры! Ничего, сынок! Перед нами мировая слава. И тогда любой миллионер почтет за честь посадить нас рядом с собой за стол.

Окна закрыты. Люстра ярко освещена. Шумной веселой толпой гости наполняют комнату, рассаживаются в золоченые кресла перед эстрадой, перебрасываются шутками.

Джон входит на эстраду. Свет люстры погашен. Тело Джона засветилось. Слышатся голоса, легкий крик женщин.

— Очень эффектно!.. Словно светлячок!

— Или гнилушка!

— Очаровательно!

— Омерзительно!

— Повернитесь!

Джон с угрюмым лицом ходит по эстраде, поворачивается во все стороны.

Сантано (*шипит на него из-за лавровых деревцев*). Почему у вас такой вид, словно вы присутствуете на собственных похоронах? Публика не любит этого. Сделайте веселое лицо! Улыбнитесь! Да улыбнитесь же, черт вас побери! (*Джон криво улыбается.*)

Молодой человек (*хозяйке дома*). Послушайте, Мод! Вы всегда отличались эксцентричностью. Выходите замуж за светящегося человека. Иметь светящегося мужа! Этакую светлую личность! Разве это не оригинально? И он довольно интересен, этот светлячок. (*Паркеру.*) Эй! Как вас? Повернитесь лицом! Не правда ли, Мод? У вас будут светящиеся дети. Как светлячки, они расползутся по детской комнате. (*Общий смех.*)

Мод. Об этом надо будет подумать.

Два молодых человека взбираются на эстраду и начинают бесцеремонно щупать Джона.

Он вынужденно улыбается. Один из молодых людей приказывает:

— Принесите на тарелке слив и абрикосов!

Лакей быстро приносит на тарелке сливы.

Молодой человек. Скушайте сливы, господин Паркер. И с косточками.

Паркер. Простите, но я не могу глотать косточки. Они могут вызвать аппендицит.

Сантано. Глотайте, Паркер, проглатывают же ребята, и ничего с ними не происходит.

Паркер, вздохнув, съедает две сливы с косточками. Молодые люди следят за движением косточек и говорят:

— Видите, видите? Вот они движутся.

Третий молодой человек поднимается на эстраду с незажженной папиросой в руке. Подходит к Паркеру и пытается приставить кончик папиросы к носу Паркера. Говорит:

— А, позвольте прикурить! (*Взрыв смеха.*)

Терпение Паркера истощилось. Он вдруг отталкивает от себя нахала так, что тот падает с эстрады. Паркер соскакивает с эстрады и бежит через зал. Сантано, подняв руки, бежит за ним. Переполох.

Паркер пробегает через ряд богато обставленных комнат, выбегает на улицу. Вскакивает на ходу в трамвай.

В трамвае.

Кондуктор (*Паркеру*). Куда вам?

Паркер. Все равно... До конца...

Вагон трамвая пуст. Один Паркер сидит, глубоко задумавшись. Кондуктор трогает его за плечо и говорит:

— Приехали.

Как автомат, Паркер сходит со ступеньки вагона. Перед ним вокзальная площадь. Люди спешат на вокзал. Бежит и Паркер, опережая их.

Кассовое окно. В окне кассирша, перед ней Паркер.

Кассирша. Вам куда?

Паркер. Все равно... только подальше!

Кассирша (*улыбаясь*). Очень далеко не уедете. Это пригородный поезд. Вам на конечную станцию?

Пассажир (*позади Паркера*). Что это вы там? Торопитесь!

Паркер (*кассирше*). Да, да! Конечную, самую конечную! (*Торопливо бросает бумажку, схватывает билет и бежит.*)

Кассирша. Сдачу! Вы не получили сдачу!

Несколько пассажиров кричат Паркеру:

— Вы не получили сдачу!

Джон бежит.

Платформа. Поезд двигается. Паркер вскакивает на ходу.

Вагон, переполненный пассажирами. Паркер сидит, забившись в угол и опустив голову.

Вагон опустел. Один Паркер сидит в той же позе. Кондуктор подходит к нему.

Кондуктор. Выходите! Вагон дальше не идет.

Джон идет по дороге. По сторонам дачи.

Паркер быстро идет по дороге среди полей. Лесок. Деревня. Вдали виднеется одинокое кладбище.

Кладбище.

Среди бедных могил с покосившимися крестами мавзолей. Против мавзолея часовня. Паркер сидит возле часовни на скамье. Откуда-то доносятся звуки, словно звучит контрабас на низкой ноте. Звук переходит как будто в исполняемый на органе похоронный гимн, затем снова в однообразный звук контрабаса. Вечереет.

Внутренность мавзолея. Двое бродяг спят и громко храпят. Один из них просыпается и смотрит в окошко мавзолея. Испуганно вскрикивает и поспешно будит товарища.

Второй бродяга (*испуганно вскакивает*). Полиция?

Первый. Неужели это не сказки, Сандро?

Второй. Что, Николо?

Первый. Да вот, что покойники могут выходить из могилы. Глянь в окошко.

Второй бродяга заглядывает в окно и протирает глаза. Снова смотрит. Возле церкви он видит светящегося Паркера. Паркер положил голову на руки и плачет.

Второй. Скажи, какая оказия,— и плачет. О чем же он плачет?

Первый. Может быть, вышел из могилы погулять, проветриться, да и забыл адрес своей кладбищенской квартиры.

Второй. Вот так история!..

Джон поднимает голову, вздыхает, говорит: «Есть как хочется»... Вынимает папиросу, закуривает.

В мавзолее бродяги.

Первый бродяга. Ну, уж это дудки! Нигде не сказано, чтобы привидения курили. Это не полагается. Тут что-то не так. Какая-то фальшь.

Второй. Пойдем посмотрим поближе!

Первый бродяга вынимает кухонный нож,

второй — старенький испорченный револьвер без курка.

Часовня. Бродяги осторожно приближаюся к Паркеру с двух сторон.

Паркер (*увидев их*). Убейте меня! Я только скажу вам спасибо за это!

Первый. Но разве вы еще не убиты, синьор?

Второй. Вы не покойник, по крайней мере?

Паркер. Увы, пока еще нет. Очень хочу им быть, да сил не хватает... Может быть, вы поможете мне?

Бродяги с недоумением переглядываются и подходят ближе.

Первый. Убивают на бойне, отправляйтесь туда. Мы этим делом не занимаемся.

Второй. Если вы не мертвец, то отчего же вы прикидываетесь привидением?

Паркер. Это... такая болезнь.

Первый. Болезнь? Вот так болезнь!

Бродяги уже смело подходят к Джону и с любопытством осматривают его, тыча пальцами и задавая вопросы.

Первый бродяга. А это что же такое, черненькое, вроде косточки?

Паркер. Косточка и есть. От сливы... другой не видно? Там другая должна быть. Мне самому плохо видно.

Второй. Есть и другая. Другая пониже. В кишках уже. Вот тут. (*Тычет пальцем пониже желудка.*)

Паркер. В аппендикс не попала?

Второй. Че-го-о? Ку-у-да?

Паркер. Не здесь?

Первый. Нет, выше. Вот, вот где она.

Второй. А это еще что такое кругленькое?

Паркер. Часы.

Второй. И еще кругляшки поменьше. Похожи на монеты. Ну да, монеты в кошельке. Давай мы их пересчитаем!

Бродяги быстро вынимают часы, кошелек, бумажник. Осматривают.

Первый бродяга. Не светятся (*Второму.*) Как ты думаешь, Николо? С таким пугалом можно хорошие дела делать? Всякая баба, да и не только баба, как увидит такого в темном переулке, так непременно в обморок хлопнется. Тут их и обирай без хлопот. Хочешь работать с нами, синьор?

Паркер. Я хочу умереть.

Первый. Твоя воля. Принуждать не будем. Но если ты собираешься помирать, оставь нам по крайней мере наследство. Костюмчик на тебе отличный! Да и башмаки хоть на бал. Зачем тебе их в могилу тащить? Для земли наши лохмотья хороши будут. Ты, Николо, как будто одного с ним роста, да и дыр в твоем платье больше, чем материалу. Снимайте живо!

Джон и бродяга Николо начинают раздеваться.

Джон в лохмотьях, бродяга с удовольствием рассматривает на себе костюм Паркера.

Паркер. Я вам отдал часы, деньги, костюм, все, что имел... Не могли бы вы мне за это дать кусочек хлеба?

Бродяги громко хохочут.

Первый. Зачем же тебе хлеб? То помирать собирался, то хлеба просишь.

Паркер. Да, но сейчас мне есть хочется больше, чем умереть.

Второй. Ну что же. Мы понимаем, поделились бы охотно, да у самих со вчерашнего дня куска не было. Вот продадим завтра костюм, башмаки твои, коли сам не догадался, купим хлеба, тогда, пожалуйста, угощайся. А сейчас разве что какой ротозей в деревне приготовил нам ужин. Стянем и покушаем. Жить-то надо! Право, пойдем с нами.

Паркер. Нет, я уж один. Может быть, подадут кусочек, если попросить...

Первый. Подставляй карман шире!

Второй. Ну, иди, пока еще в деревне не все уснули, а нам рано.

Деревня. Кое-где в избах светятся огни.

Паркер (*возле окна*). Можно у вас попросить кусочек хлебца?

Голос из окна. Много вас тут шляется, не напасешься. Проваливай, пока...

Из дома слышится женский крик.

Джон быстро отходит от окна и идет по деревенской улице. Навстречу ему, поддерживая друг друга, плетутся два пьяных крестьянина. Увидав светящегося Паркера, они кричат от ужаса. Один из них падает, увлекая за собой другого.

— Караул!

Открываются окна и двери. Из домов выбегают вооруженные чем попало крестьяне. Увидав светящегося Паркера, они кричат:

— Привидение!

— Оборотень!

— Бей его!

Крестьяне гонятся за Паркером. Паркер быстро убегает.

Поле. Паркер бежит, преследуемый большой толпой крестьян. Погоня длится долго,

но постепенно толпа тает, преследователи один за другим отстают, ворча:

— Разве такого догонишь?

— Оборотень и есть оборотень, черту брат!

— Летит, как по воздуху...

Поле. Только три молодых парня продолжают погоню. Но наконец и они отстают. Один из них падает в полном изнеможении.

— Загнал, проклятый!

Паркер один бежит по дороге. По сторонам дачи. Вдали виднеется вокзал.

Паркер бежит по шпалам. Светает.

Паркер бежит по шпалам. Вдали виднеется город.

Кабинет Сантано. Сантано и Грин. Сантано расхаживает по кабинету в сильнейшем возбуждении.

Грин. Возмутительно! Кто бы мог ожидать от него? Надо его хорошенько пробрать!

Сантано. Пробрать? Да я расцеловал бы его, только бы он вернулся.

Грин. Ты разослал людей на поиски?

Сантано. Двадцать детективов—и вся труппа. Найти найдут. Такой не скроется. Где-нибудь да засветится... Только бы он вернулся!

Грин. Уж я его!

Вбегает Паркер в лохмотьях.

Паркер. Доброе утро! Ради бога, дайте чего-нибудь поесть!

Сантано и Грин делают грозные лица.

Сантано (*сердито*). Вы где пропадали? (*Но тут же не выдерживает, бросается к Паркеру, почти обнимает его и тянет к столу, где стоит утренний завтрак.*) И в таком виде! Что с вами было?

Паркер. Все расскажу... Только немножко поем.

Сантано. Ну, ну, ешьте, пейте, блудный сын! (*К Грин.*) Принеси еще бутылку вина...

Затемнение. Паркер, уже переодетый, сидит и рассказывает. Сантано внимательно слушает его.

Паркер. Я добежал пешком и не чувствую никакой усталости.

Сантано (*вскакивает и потирает руки*). Великолепно! Я как-то не подумал об этом. На вашей неутомимости тоже можно нажить деньги. Вы победите мировых бегунов. Или устроить конкурс, кто дольше протанцует. Вы, конечно, перетанцуете всех. С кладбищем тоже хорошо вышло. Я только думал о пьесе с участием светящегося мертвеца. Вы любите ее. Она любит вас. Но у вас есть соперник. Он убивает вас. Вас хоронят. Она тайно приходит ночами на вашу могилу. Он ревнует ее к вам, мертвому. Подстерегает. Хочет убить. «Умри, несчастная!» Но в это время вы поднимаетесь из могилы. Она и он падают бездыханные от ужаса. Вы исполняете «Танец мертвеца». Это должно иметь сумасшедший успех. Деньги! Деньги! Потекут к нам рекой!

Большая сцена. Мягкий занавес закрыт. Зажжены софиты. Паркер в белом балахоне раскланивается перед публикой. Зрительный зал переполнен. Овации.

Когда шум оваций несколько стихает, в зале слышится чей-то тревожный голос:

— Женщина в обмороке!

Двое слуг проходят между задними рядами и выносят женщину.

Комната за сценой. На диване лежит Мэг. Глаза ее закрыты. Возле нее доктор и двое слуг, которые принесли ее. Доктор щупает пульс.

Доктор. Каждый день несколько обмороков. Дайте нашатырного спирту! (*Ощупывает желудок Мэг.*) Да у нее желудок совершенно пустой. Очевидно, с нею произошел обморок от голода. Дайте скорее стакан горячего вина!

Слуги подают, один — нашатырный спирт, другой — стакан красного вина. Доктор берет вино и наклоняется над Мэг. В комнату заглядывает Паркер, видит Мэг и бросается к ней.

Паркер. Мэг! Моя Мэг! Мэгги... (*В стремительном движении он толкает врача. Красное вино проливается на грудь Мэг.*) Боже мой, кровь? Она умерла?

Доктор. Это вино. Она жива. Видите, уже открывает глаза.

Паркер (*обнимает Мэг, целует*). Мэг, моя Мэг! Ты пришла ко мне... Вернулась...

Мэг (*улыбаясь, говорит слабым голосом*). Да, Джон, я вернулась...

Паркер. Но что с тобой, Мэг? Куда ты исчезла?

Мэг. Я осталась без работы. Ты не пришел ко мне, и я уехала к сестре... Потом узнала, что ты выступаешь на сцене, и решила вернуться к тебе.

Паркер. Дорогая моя! Теперь мы...

Звонок. Вбегает Сантано.

Сантано. Где же вы, Паркер? Все уже на местах. Ложитесь скорее в могилу!

П а р к е р. В могилу! Сейчас? Когда со мной моя Мэг? Позвольте мне сегодня не выступать.

С а н т а н о. Да вы с ума сошли? Все билеты проданы. Сорвать сбор? Без разговоров!

П а р к е р (*вздохнув*). Хорошо. Но ты, Мэг, уж не смотри на мое выступление. Подожди здесь. Отдохни. Мэг, милая моя! Ведь теперь ты моя? Совсем моя?

М э г. Да, Джон, твоя.

С а н т а н о. Да идите же наконец!

Паркер крепко целует Мэг и выбегает.

Полуосвещенная сцена изображает кладбище. Открытая могила. Паркер быстро ложится в могилу. Театральные рабочие накрывают его плитой из папье-маше.

Паркер в могиле. Он приплясывает и повторяет:

— Мэг! Моя Мэг!Теперь уж моя, совсем моя!

Сцена на кладбище. Женщина в черном костюме склоняется над могилой. Из кустов выскакивает мужчина с кинжалом в руке, бросается на женщину с криком:

— Умри, несчастная!

Могильная плита отбрасывается. Из могилы выходит Паркер и становится между мужчиной и женщиной. Те беззвучно падают. На сцене темнеет еще больше. Тело Паркера светится. Раздается музыка, вроде «Танца мертвецов» Сен-Санса.

Паркер исполняет свой знаменитый «Танец мертвецов». В зрительном зале поднимается буря оваций.

Вдруг свечение тела Паркера прекращается. Но он не замечает этого и продолжает танцевать.

Овации в зрительном зале сразу прекращаются. Слышится только звук кастаньет в руках Паркера. На сцене и в зрительном зале полная темнота. В зрительном зале слышатся возгласы:

— Что с ним?

— Где же светящийся человек?

— Пропал! Исчез!

— Зажгите свет!

Где-то зажигается одна лампочка, тускло освещающая Паркера. Он с недоумением смотрит на свои руки и смущенно идет за кулисы. Сталкивается с взволнованным Сантано.

С а н т а н о. Что с вами, Паркер? Почему вы перестали светиться? Светитесь! Светитесь же, черт вас побери!

Сантано крепко сжимает руку Паркеру.

П а р к е р. Но я не могу! Мне больно. Пустите мою руку!

С а н т а н о (*совершенно не владея собой, все сильнее и больнее сжимает руку Паркера, словно надеясь выдавить свет, и уже не говорит, а хрипло стонет*). Боже мой! Что вы со мной делаете? Ну светитесь же, умоляю вас! Понатужьтесь! Как-нибудь... Не может быть, чтобы вы сразу так и погасли.

П а р к е р. Но я ничего не могу поделать! Это не от меня зависит. Пустите же! (*С силой вырывает руку.*)

С а н т а н о. О-о-о! Каррамба!

Возле комнаты Мэг. Мэг стоит у двери. Сантано и Паркер возбужденно разговаривают.

П а р к е р. Господин Сантано! Поверьте мне, я сам огорчен, но что же я могу поделать, если свет погас в тот момент, когда я менее всего ожидал этого.

С а н т а н о. А если погасли, то и идите ко всем чертям! Больше вы мне не нужны! Извольте сейчас же убираться отсюда! Чтоб я больше не видел вас!

П а р к е р. Я уйду. Сейчас же уйду. Только заплатите мне за прослуженное у вас время!

С а н т а н о (*ревет*). Заплатить вам? И вы имеете еще нахальство требовать, чтобы вам заплатили? Да знаете ли вы, что вы разорили меня? Я нанял новый театр, потратил уйму денег на костюмы, декорации, залез в долги, а вы так подло поступили со мной! Не вы, а я должен требовать с вас...

П а р к е р. Ну что же! Прощайте!

Берет за руку Мэг, потом оставляет ее, сбрасывает балахон.

М э г. Что случилось?

П а р к е р. Дорогая моя, я погас. Не свечусь больше.

М э г (*как эхо*). Погас!

П а р к е р. Да, совсем погас. Теперь я стал таким, как все.

М э г. Таким, как все.

П а р к е р. Пойдем, Мэг, отсюда. Господин Сантано уволил меня.

М э г. Пойдем, Джон.

Они берутся за руки и выходят.

Улица. Паркер и Мэг сходят по ступеням роскошного театра. Паркер зевает.

П а р к е р (*вяло*). Да... вот свет и погас. (*Снова зевает.*)

М э г. Куда же мы пойдем, Джон?

П а р к е р. Не знаю, Мэг...

На другой стороне улицы. Перед Мэг и Паркером городской сад.

Паркер. Пойдем посидим в саду, подумаем. (*Сладко зевает.*)

Перед входом в сад им пересекает дорогу Майкл. На его груди и спине большие плакаты с надписью: «Нет в мире лучших подтяжек «Идеал» — Грей и К°».

Паркер. Майкл!

Майкл. Джон!

Друзья крепко пожимают друг другу руки.

Паркер. А вот и Мэг. Поздоровайтесь же с ней, Майкл!

Майкл (*нерешительно шевелит своими большими толстыми пальцами и неуклюже подает руку Мэг*). Простите... Я вас не заметил...

Паркер. Идемте, Майкл, в сад, нам о многом надо поговорить с вами.

Аллея сада. Паркер и Мэг сидят на скамейке, Майкл стоит перед ними.

Паркер. Где вы пропадали, Майкл? (*В то время как он отвечает, Паркер засыпает, положив голову на плечо Мэг.*)

Майкл. Цеплялся за колесо фортуны. Собаки лопнули. Теперь ношу вот эту рекламу... А вы как, Джон? (*Замечая, что Паркер спит.*) Э, да он уснул...

Мэг. Не будите его! Джон погас.

Майкл. Погас? Вот история. Когда не надо, горел, когда надо — погас. И все так в жизни. Ну, ничего, как-нибудь проживем. Я сохранил вещи Джона... Его гнездышко... Продадите, на первое время хватит. (*Тихо, чтобы не разбудить Джона, продолжает о чем-то говорить с Мэг.*)

На соседнюю скамейку садятся Никольс и Элис.

Элис. Все в порядке. Господин Кронин сказал мне, что вы сможете работать в его лаборатории.

Никольс. Значит, еще поборемся, Элис?

Элис. Да, еще поборемся!

Никольс. Как я вам благодарен, Элис!

Элис. Теперь вы не откажетесь произвести опыт надо мной?

Никольс (*смеясь*). Вы опять за свое? Кстати, сегодня утром ко мне приходил какой-то иллюзионист Янос. Просит сделать из него светящегося человека. Но с меня довольно светящихся людей!

Во время этого разговора происходит немая сцена: возле сада по улице проезжает ярко освещенный автомобиль. В автомобиле — девушка в подвенечном платье с букетами цветов и жених — это Битл. Уличное движение задерживает автомобиль. Видно, как Битл, смеясь, что-то записывает в блокнот, как будто интервьюируя девушку. Та со смехом выбивает блокнот из его рук. Битл целует невесту.

Чтобы Мэг не видела чужого семейного счастья, Майкл, неуклюже переступая на своих слоновьих ногах, поворачивается так, что плакатами загораживает от Мэг автомобиль.

Майкл (*к Мэг*). Будет еще и на нашей улице праздник!

Резкий гудок автомобиля. Паркер просыпается, смотрит на Мэг не понимая, потом расцветает.

Паркер. Моя Мэг! (*Целует ее.*)

Майкл поворачивается спиной к Паркеру и Мэг и закрывает их своими плакатами от проходящих. Поворачивает голову, поводит глазами, как бы говоря: «Будьте скромны! Не вспугните их неосторожным взглядом! Человеческое счастье так хрупко!»



Большая кинопрограмма идет по стране

Каждый новый день приносит вести об успешном внедрении в кинопрокат удлиненного сеанса — Большой кинопрограммы.

Наш корреспондент связался по телефону с Тулой. Начальник отдела кинофикации Управления культуры Тульского облисполкома К. Лавров поделился опытом проведения Большой кинопрограммы.

— Дело это для нас не новое, — сказал он.— На селе мы уже два года практикуем трехчасовые программы.

— Назовите, пожалуйста, где?

— Например, в Белевском, Богородицком, Евиньковском и других районах.

— А как в городах?

— После Всесоюзного совещания в Москве в апреле этого года, где речь шла о киносеансах по ленинской пропорции, мы провели удлиненные киносеансы в Туле, в кинотеатре «Комсомольский», и в Сталиногорске, в кинотеатре «Победа». Эти кинотеатры посещались обычно плохо, так как расположены они в малонаселенных районах (план дневных киносеансов выполнялся всего на 22—24 процента). И вот вместо трех дневных сеансов мы дали два удлиненных — трехчасовых, оставив прежней цену на билеты. Посещаемость сразу возросла, и в финансовом отношении кинотеатры не проиграли, а выиграли. Большой кинопрограммой мы повысили интерес зрителей (рабочих вторых и третьих смен, домохозяек, не занятой днем молодежи) к дневным сеансам.

— Как отзываются зрители о Большой кинопрограмме?

— Только хорошо! Если бы планирующие организации сняли с кинотеатров один дневной сеанс, можно было бы ввести удлиненный киносеанс повсеместно. Нам кажется, что надо в новом бюджетном году все дневные сеансы перевести на удлиненные программы за счет сокращения одного сеанса. Это наше предложение, проверенное на опыте. Потеряв один дневной сеанс, кинотеатры выиграли бы в загрузке остальных, повысился бы интерес зрителей...

— Хотелось бы еще отметить,— сказал в заключение тов. Лавров,— что повсеместный переход на удлиненные сеансы может вызвать трудности в составлении программ. Поэтому наши киностудии должны больше выпускать разнообразных короткометражных фильмов.

•

Из Риги директор кинотеатра «Дайле» («Художественный») Клавдия Фрейлих сообщила нам следующее:

— Впервые в Риге в нашем кинотеатре был проведен экспериментальный сеанс Большой кинопрограммы. Скептики говорили: «Да зачем вам это нужно? Только по плану ударит... И кто захочет летом, в жару, сидеть в кинотеатре три часа?!» В одном они были правы: мы выбрали не лучшее время для показа Большой кинопрограммы. И тем не менее все прошло хорошо. Зрителям были показаны киножурналы «Советская Латвия» № 21, «Иностранная кинохроника» № 7, научно-популярный фильм «Перед прыжком в космос», китайский мультфильм «Самонадеянный осел» и в заключение новый художественный фильм «Первое свидание».

— Понравились ли зрителям просмотренные фильмы?

— Конечно, и это самое главное. Мы разложили по креслам небольшие анкетки и попросили зрителей ответить на поставленные в них вопросы. Результат для скептиков оказался неожиданным: в анкетах содержится безусловное одобрение Боль-

шой кинопрограммы, зрители предлагают устраивать удлиненные сеансы не реже одного раза в неделю.

— Каковы ваши дальнейшие планы?

— Наш коллектив решил с сентября показывать Большую кинопрограмму один раз в месяц. А там посмотрим, как пойдет дело. Можно и увеличить, если будет потребность. В Риге у нас девять первоэкранных кинотеатров. Если каждый покажет Большую кинопрограмму всего один раз в месяц, то это будет соответствовать желанию многих зрителей.

— Видимо, вас все-таки сдерживают финансовые результаты?

— Не все решается деньгами... Правда, мы собрали в первый вечер Большой кинопрограммы меньше, чем обычно (хотя стоимость билетов увеличили на один рубль). Но нам кажется, что это можно поправить.

•

...В телефонном разговоре с начальником отдела кинофикации Управления культуры исполкома Киевского горсовета В. Добровольским выяснилось, что в кинотеатрах Киева широко практикуется проведение удлиненных киносеансов, что с успехом проходили они в летних кинотеатрах, расположенных в любимых местах отдыха трудящихся.

— С какими трудностями вы сталкиваетесь при проведении Большой кинопрограммы?

— Следует считать ненормальным, что мы получаем новые хроникальные фильмы со значительным опозданием. Например, фильм «Встреча с Францией» отсутствовал в нашем фильмофонде почти все лето. Кроме того, непонятно, почему «Рекламфильм» освободил себя от обязанности рекламировать научно-популярные и хроникально-документальные фильмы — не выпускает аннотаций, плакатов, фотопособий. Такой же упрек можно предъявить и редакциям газет и журналов (в частности, и «Искусству кино»), которые редко печатают рецензии и отзывы на научно-популярные и документальные фильмы. Это затрудняет составление программ...

•

...В Москве, в помещении Центрального Дома кино, в течение минувшего лета дважды проводились сеансы Большой кинопрограммы, организованные Управлением культуры Мособлисполкома и Центральным Домом кино.

Перед широкоэкранной кинокомедией «Бабетта идет на войну» зрителям были показаны короткометражные фильмы: хроникальный «Вена встречает Н. С. Хрущева», научно-популярный «В горах Саянских», документальный «Вива, Куба!» и мультфильм «Непьющий воробей».

В кинопрограму второго вечера были включены научно-популярный фильм «На ваш суд, товарищи!», документальный фильм «Это произошло в Чили», «Мультипликационный крокодил» и художественный франко-итальянский фильм «Улица Прэри».

•

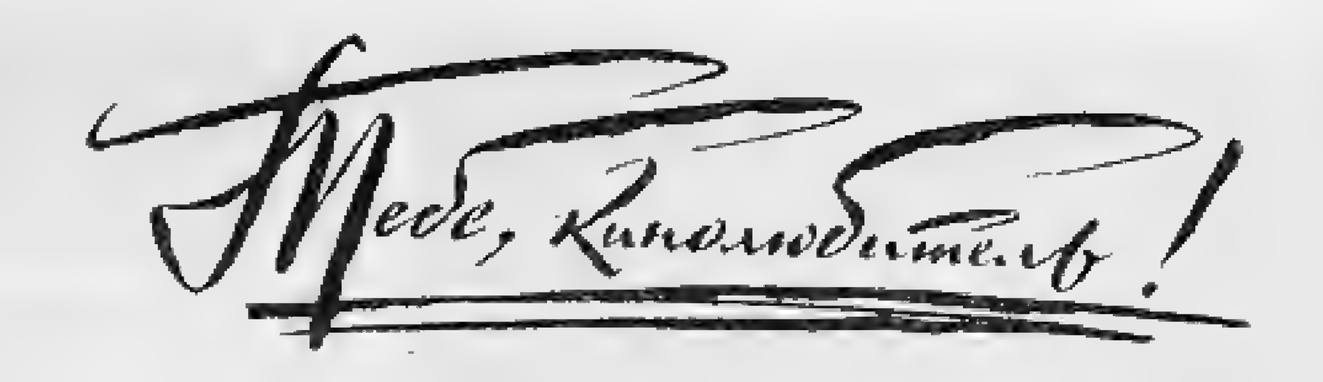
Итак, в центре и на местах, в городах и селах Большая кинопрограмма завоевывает успех и признание. В приказе министра культуры СССР «О мерах по улучшению производства хроникально-документальных кинофильмов и киножурналов и расширении их демонстрации» от 4 июля 1960 года отмечается, в частности, плодотворная работа в организации удлиненных киносеансов органов культуры Приморского края, Киевской, Московской, Новосибирской, Ростовской, Тульской областей.

Правда, есть уже сигналы и о ненужном рвении некоторых товарищей, готовых это живое начинание, требующее особых условий и возможностей в каждом кинотеатре, превратить в обычный штамп, казенное «мероприятие».

Так, редакцией получено письмо из Севастополя от директора кинотеатра «Украина» тов. Андреева. В этом кинотеатре вот уже в течение трех лет ежедневно демонстрируются хроникально-документальные и научно-популярные фильмы на сеансе в 19 часов. Этот сеанс получил положительные отзывы трудящихся Севастополя и моряков Черноморского флота. Несмотря на это, городское управление культуры в марте почему-то запретило кинотеатру демонстрацию документальных и научно-популярных фильмов на специальном киносеансе и предложило ввести 4 раза в месяц удлиненные сеансы.

«Для кинотеатра «Украина»,— пишет тов. Андреев,— такая практика демонстрации документальных журналов совместно с художественными фильмами неудобна, она резко снижает загрузку зала на последнем сеансе, особенно при слабых художественных фильмах. Желательно, чтобы в вопросе популяризации документальных и научно-популярных фильмов учитывались особенности работы каждого кинотеатра, поддерживалась инициатива местных работников, стремящихся к улучшению обслуживания зрителей».

Нам кажется, что тов. Андреев прав. Вводить большую кинопрограмму без разбора, единым распоряжением — значит погубить важное дело. Все нужно продумать и подготовить для того, чтобы киновечер Большой программы превратился в вечер культурного отдыха трудящихся.



В. Шнейдеров

О фильмах-путешествиях

Сейчас видовые фильмы и фильмы-путешествия стали, пожалуй, ведущим жанром в творчестве кинолюбителей. Туристы, вооруженные камерой, охотно используют возможность воспроизвести на экране все то интересное, что они видели.

Как же создаются фильмы-путешествия?

Прежде чем говорить об этом, попытаемся уточнить ряд терминов и понятий.

Как известно, фильмы бывают художественные, документальные и научные. Однако такое деление не всегда соответствует действительному содержанию произведения. Обычно понятие «художественный» связано с образной системой изложения материала, а «документальный»— с методом съемочной работы. Но ведь можно строить систему художественных образов в фильме, используя при этом документальный материал и ведя съемку документальными методами. Научный фильм с сюжетным построением и участием актеров, будучи целиком игровым, может остаться вместе с тем и познавательным, то есть научно-популярным.

Все это говорится к тому, чтобы уяснить, что видовой фильм сочетает в себе элементы всех перечисленных выше видов кинопроизведений. По технике съемочного процесса он документален: отображает подлинный природный ландшафт, демонстрирует фактические явления жизни, показывает конкретных живых людей; в таком фильме принципиально исключается возможность какого-либо авторского домысла, приукрашивания действительности, ее фальсификации или лакировки. Наряду с этим видовой фильм может быть и художественным. Но автор его, создавая систему образов, творчески отображает явления природы и жизни, давая, по выражению академика Ферсмана, «образ и картину» определенного участка, края нашей страны или какого-либо района мира. Понятно, что такой документальный по технике съемки и художественный по своей форме фильм преследует определенную просветительную или научную задачу.

Разбираясь в вопросах терминологии, следует уточнить и понятие «видовой». Мы понимаем термин «видовой» как равнозначный термину «географический» и сохраняем его только потому, что название это популярно в широких массах зрителя. Оно исторически возникло буквально на заре кинематографии, когда появились первые географические фильмы, ставшие популярными под названием «видовых». Мы договорились с учеными и научной географической общественностью, что, сохраняя для широких масс понятие «видовой», будем трактовать его как «географический».

Задачи такого географического фильма были сформулированы еще в 1948 году при подготовке киносерии «Путешествия по СССР». Картины этой серии были призваны знакомить широкие массы кинозрителей с географией, природными богатствами,

красотами и достопримечательностями отдельных местностей и районов Советского Союза, их характерными экономическими, этнографическими особенностями, жизнью, людьми, преобразующими природу.

Выпускающаяся сейчас серия фильмов «На суше и на море», которая составит географический киноатлас, расширила эти задачи: помимо географии Советского Союза она включает и географию стран мира.

Эти краткие сведения о видовом фильме необходимы для нашего дальнейшего разговора.

Тематика любительских видовых фильмов возникает в основном в связи с фактом путешествия, при котором впечатления фиксируются на пленку. Часто тему фильма определяет профессия автора. Географ, геолог, моряк, топограф, строитель, отправляясь на работу в какой-то интересный район и владея камерой, хочет запечатлеть на пленке места, где он побывал, события, факты, с которыми он встретился. Конечно, бывает и так, что кинолюбитель специально организует путешествие для того, чтобы заснять фильм. Но это случается реже.

Во всяком случае, какова бы ни была причина, в основе каждого фильма всегда лежит возникшая и оформившаяся в сознании автора тема. Разрабатывая ее, автор прежде всего сталкивается с необходимостью точно определить тот конструктивный стержень, вокруг которого он будет собирать весь зрительный материал.

Хуже всего пытаться делать фильм «обо всем». Надо в каждом случае найти главное, уметь отбросить второстепенное и побочное, уметь четко от начала до конца ответить на поставленный перед собой вопрос: «Что я хочу сказать в этом фильме?»

Фильмы-путешествия могут быть весьма многообразными и по форме и по содержанию принимать характер туристский, краеведческий, археологический, архитектурный, зоологический и т. д. Они могут быть построены как путевые «записки», иметь повествовательную очерковую форму или вылиться в драматизированный рассказ о путешествии, могут отображать борьбу с трудностями на пути к намеченной цели.

Известно, что в основе каждого фильма лежит определенный авторский замысел. В конечном итоге он воплощается в форму литературного сценария — основу будущего фильма.

Профессиональная кинематография знает две формы сценария. Первая — это авторский литературный сценарий, вторая — режиссерско-монтажный, то есть рабочий чертеж будущего фильма. Кинолюбитель может совместить эти формы и сразу вести монтажную разработку.

Для того чтобы сделать такой сценарий, кинолюбитель, отправляясь в любое путешествие, даже в далекие и малоизвестные места, должен прежде всего тщательно изучить литературные источники, географические карты, иконографические материалы, побеседовать с людьми, побывавшими в этих странах.

Автору необходимо заранее представлять себе объем будущей работы, определить метраж создаваемого фильма. Общее описание действия необходимо перевести на конкретный язык зрительных образов. Это достигается путем раскадровки сценария, разбивки непрерывно текущего действия на отдельные съемочные куски — кадры.

Раскадровка нелегко дается кинолюбителю до тех пор, пока он не научится «видеть» кадрами. Перед съемкой каждого эпизода нужно точно знать, о чем этот эпизод расскажет зрителю, зачем он снимается. Если, например, эпизод посвящен жизни птиц в Арктике, на скалах, на птичьих базарах, то при раскадровке следует общим планом дать представление о масштабах гнездования и бесчисленном множестве птиц, средним — показать самих птиц, их «фигуру» и крупным — детали: яйца в гнездах или на скалах, кормление птенцов и т. п.

Если задача эпизода другая, то и раскадровка может быть совсем иной.

Научиться мастерству раскадровки — значит овладеть одним из важных приемов режиссерского искусства. Как раз сейчас серьезным недостатком любительской съемки является ее «некинематографичность». Часто кинопутешественник снимает все, что видит глаз и захватывает объектив. Это неправильно. Кинолюбитель должен научиться общим планом передавать обстановку, средним — выделять наиболее важное, крупным — подчеркнуть детали.

Раскадровывая действие, разбивая его на съемочные куски, автор-кинолюбитель должен тут же определять и длину этих кусков во времени, переводить на секунды или метры предлагаемое действие. Надо точно знать, сколько времени кадр будет держаться на экране. Установить это время, конечно, не просто. Но начинающий кинематографист мо

жет, пользуясь секундомером, предварительно «проигрывая» или «просматривая» мысленно куски, довольно точно определить метраж и для отдельных статических кадров, и для панорамных кусков, и для коротких монтажных перебивок.

Разбивая съемку на отдельные кадры, определяя их план и метраж, кинолюбители должны точно разрабатывать каждый кадр, ясно представлять себе технику его съемки, характер действия, обстановку и т. д.

Надо помнить, что ни один кусок в фильме не может быть снят сам по себе, изолированно — все кадры должны быть взаимосвязаны по смыслу, расположению, ритму, темпу движения, по свету, тональности, монтажным переходам. Только стройная монтажная связь отдельных кадров может создать те монтажные обобщения, которые приводят к возникновению у зрителя определенных впечатлений, ассоциаций

Еще Эйзенштейн писал: «...если это подлинно «монтажный» кусок, то есть кусок не безотносительный, но рассчитанный на то, что в сочетании с другими вызывает прежде всего ощущение определенного образа,— в нем есть возможность наиболее полного выявления содержания в окончательной композиционной форме».

Готовясь к съемкам, тщательно их продумывая, настоящий режиссер всегда, еще до того как он приступил к работе, «видит» задуманную им картину от начала до конца. Как бы с помощью мысленного проектора он многократно «гоняет» этот фильм в своем сознании, ясно и отчетливо представляя его. Только при таком условии автор достигнет удачи. Конечно, это не исключает возможности в последующем необходимых добавлений, включения новых важных деталей. Должна быть ясна основа фильма. И если автор хочет сделать картину квалифицированно, то эта основа должна быть заранее изложена в рабочем чертеже фильма — режиссерско-монтажном сценарии.

Идеальной формой детальной разработки будущего фильма является метод графической зарисовки кадров. Пусть человек не владеет техникой рисунка, пусть его схемы и зарисовки будут напоминать детский примитив, но разработанный, раскадрованный (разрисованный) сценарий наверняка даст возможность сделать хороший фильм, если, конечно, тема и материал выбраны правильно.

Сейчас все меньше становится «интимно-семейных» любительских фильмов. Любители



«НА ВЫСОТЕ 4500»*

стремятся делать фильмы не только для своей семьи и для узкого круга близких людей. Поднимая общественно полезные темы, они все больше расширяют аудиторию. Самые широкие круги зрителей может заинтересовать фильм-путешествие: он дает возможность все виденное в пути одним человеком сделать достоянием многих.

Строя географический, видовой фильм, фильм-путешествие, кинолюбитель должен быть географом. Здесь уместно вспомнить чудесные слова покойного академика Ферсмана. Он говорил: «Хорошими географами могут быть только те, кто горячо переживает впечатления окружающей жизни, кто, подобно поэту и писателю, глубоко воспринимает окружающий мир, воспринимает его не только в отдельных конкретных фактах, но обобщает его, проникая в самые глубины, давая образ и картину, а не точную и «неверную» однотонную фотографию».

Кинолюбитель-путешественник должен воспринимать и отображать географический ландшафт как явление целостное, как сочетание естественных природных факторов с деятельностью человека, преобразующего природу и созидающего лучшие условия жизни. И даже путешествие в необжитые, неведомые места должно даваться как открытие и изучение человеком этих мест. И не важно, существует ли физически или не существует человек как

* Статья иллюстрирована кадрами из фильмов-путешествий В. Шнейдерова.

таковой в фильме. Фильм при всех обстоятельствах не должен быть безлюдным, он всегда должен говорить о деятельности человека.

Бывает, что в какой-либо туристской или иной поездке приходится работать в плане репортажа, снимая «с хода» только то, что можно «захватить». Часто при такой съемке кинолюбитель лишен возможности задерживаться на отдельных объектах. Но даже в этих условиях каждый объект должен быть заранее подготовлен к съемке. Если его нельзя физически осмотреть, то надо познакомиться с ним хотя бы по литературным материалам и фотографиям, по беседам с руководителями и гидами. Попав на место съемки, кинопутешественник должен немедленно скорректировать свои предварительные впечатления с действительностью и никогда не откладывать на более позднее время то, что можно сделать сразу. Лучше потом, если останется время, еще раз сдублировать нужный план, чем потерять его совсем. Снимая «с ходу», надо прежде всего фиксировать основные общие планы, доснимая к ним необходимые детали.

Но репортажная съемка вовсе не всегда обязательна. Сейчас все чаще мы сталкиваемся с кинолюбителями, которые свое путешествие подчиняют требованиям съемки.

Кинолюбитель Любецкис из Литвы, участвуя в поездке группы кинематографистов-туристов в Индию и Японию, вынужден был вести работу репортажным методом. Однако он нередко отрывался от экскурсионной группы и вел съемки по своему плану.

Группа научных работников, осуществившая интересные подводные съемки на Дальнем Востоке, отправляясь в путешествие, предварительно продумала и отработала каждый кадр фильма, поэтому вся съемка в целом оказалась на достаточно высоком уровне.

Репортажная работа требует особого таланта и больших практических навыков. Хроникер-профессионал ведет раскадровку развивающихся перед ним событий, мгновенно выбирая планы, строя кадры, учитывая их сочетание с другими.

Съемочная работа, протекающая по сценарному плану, более спокойна и несомненно легче. Однако и она требует большого профессионализма. Каждый кадр должен быть «построен», организован. Организовать кадр — это значит выявить в нем основное, главное и существенное, сделать его максимально выразительным, наиболее сильно воздействующим на зрителя.

Каждый кадр должен точно соответствовать замыслу снимающего. Каждая точка зрения камеры должна быть мотивирована. Эти точки могут быть самыми как будто необычными. Можно снимать лежа на земле, с самолета и с крыши высотного здания. Но при этом надо обосновать необходимость данного ви́дения предмета. Произвольный, немотивированный выбор точки зрения, необычное ради самой необычайности приводит, как правило, к пустому и бессмысленному трюкачеству.

Строя кадр, изгоняя из него все лишнее и второстепенное, нужно всегда помнить о втором плане, играющем большую роль в изобразительном решении кадра.

На общем плане, где дается широкая картина действия, да и на среднем, где внимание зрителя фиксируется на наиболее важном, второй план должен только дополнять основное, создавать лишь определенную обстановку, не отвлекая на себя внимания. Если в общем плане гавань, море, рыбачьи суда, то второй план должен воспроизводить глубину и жить своей жизнью, служащей как бы фоном для первого плана. Осуществляя съемку городских, индустриальных и других объектов, надо ловить такие моменты, когда весь кадр живет и заполнен теми элементами, которые являются характерными для данных обстоятельств.

При съемке географического ландшафта прежде всего рекомендуется найти в нем «ос-

«НАШИ СУБТРОПИКИ»



новные ориентиры»— те важнейшие географические объекты, которые точно характеризуют местность. Нельзя снимать лес «вообще» или горы «вообще». Горы Кавказа, Крыма, Памира, Тянь-Шаня всегда имеют свою, присущую только им специфику. И вот эту специфику перед съемкой надо найти. То же самое относится и к ландшафтам — индустриальным, сельскохозяйственным. Каждый из них должен быть типичным, вписанным в окружающую его среду.

Очень важно снимать так, чтобы человек, ранее не бывавший в данной местности, но видевший ее в кино, приехав и осмотревшись, сразу узнал бы «знакомые» ему по кино места. Должен сразу распознать родные места на экране и местный житель.

Нельзя пренебрегать важными особенностями сезонной съемки. Необходимо учитывать зональные особенности в горных районах, особенности времен года в засушливых степях и пустынях, создавая правильное представление у зрителя о природных условиях края. При этом киногеограф должен очень осторожно использовать сильные фильтры или особые световые условия, дающие эффектные, но неправдоподобные кадры. Он должен правдиво отображать окружающий его мир, находить в нем самом наиболее яркое.

Монтажно снимая, кинолюбитель все время должен следить за тем, чтобы кадр сменялся другим плавно, без рывков и скачков. Начатое в одном кадре движение надо плавно продолжать в другом.

Однажды пришлось видеть фильм, в котором тени от предметов то и дело перескакивали с одной стороны на другую, ветер наклонял деревья то влево, то вправо, а человек, проходивший по улице в сером костюме, в помещении оказался в черном. Это происходило из-за того, что оператор не думал о взаимодействии кадров. Начав съемку, когда солнце было на востоке, он часть кадров снимал к концу дня, когда солнце находилось уже на западе. В результате соединения кусков, снятых в разное время, солнце и тени все время «скакали» с одной стороны кадра на другую, вызывая недоумение. Так было и со съемкой леса. Часть кадров доснималась тогда, когда ветер изменил направление. История с костюмом окончательно доказала небрежность снимавшего — он просто не заметил, что его герой на этот раз был в другом костюме.

Чтобы не допустить подобных ошибок, которые потом затрудняют монтаж фильма, целесообразно схематически зарисовывать или записывать направление движения предметов в каждом кадре, чтобы продолжать его в последующем.



«НОЯБРЬ В СУХУМИ»

Монтируя куски, переходы от одного плана к другому, надо следить, чтобы направление движения не менялось. Если на общем плане человек садится в кресло, а на среднем плане уже сидит, то монтажный переход должен осуществляться на стыке кусков: на общем плане человек начинает садиться в кресло, а на крупном — продолжает и заканчивает это движение.

Необходимым условием для монтажа фильма является съемка так называемых «захлестов» (некоторое количество лишнего материала, дублирующего предыдущие и последующие куски). Эти излишки должны сниматься с таким расчетом, чтобы соединение кусков в монтаже можно было производить на нужном движении.

Снимая панорамы, надо, как правило, начинать их со статичных кусков и заканчивать остановкой — статичным куском. Съемку каждой панорамы предварительно надо обязательно прорепетировать, не допуская никогда скорости движения камеры меньше 15 секунд для угла в 90 градусов.

Самое ответственное и сложное — снимать людей. Хочу напомнить в этой связи одно любопытное высказывание М. Горького, как-то отметившего, что точное изображение, свойственное фотографии, получается в тех

случаях, когда оригинал не замечает, что с него снимается копия. Искусство режиссерской работы в видовом, как и во всех документальных фильмах, заключается в создании таких условий для снимаемого, когда он не знает или, точнее, не чувствует, что его снимают Достигается это либо съемкой откуда-нибудь из укрытия, методом «невидимки», либо методом отвлечения, когда внимание снимающегося переключается на какой-то другой объект.

Как видите, даже краткого перечисления основных требований, предъявляемых к создателям фильма, достаточно, чтобы прийти к выводу, что съемочная работа — большой и нелегкий труд. Но пугаться этого не следует. Кинолюбитель должен поставить перед собой вопрос: что я хочу делать? Если просто «щелкать» кадры — ну, что ж! И это можно делать — будет альбом «живых фотографий». Это не сложно. Но если ставить главной задачей создание полноценного фильма, то бояться трудностей не надо. Они неизбежны, они обязательны, и каждый кинолюбитель должен быть готов к тому, чтобы преодолеть их.

Просматривая любительские фильмы-путешествия, сразу чувствуешь характер их авторов. Поток унылых, серых, никому не нужных «документаций» всевозможных пеших, лодочных и лыжных экскурсий, бесстрастно, без всякого отбора отраженных на пленке, вызывает скуку и досаду. Как правило, такие съемки и технически неполноценны.

Чувство радости охватывает вас, когда картина сделана с хорошей выдумкой, увлекательно, со вкусом. Ощущая остроту глаза авторов, хорошее владение техникой, понимаешь, что они не просто «снимали», а заранее отбирали материал, продумывали каждый кадр.

Сейчас среди любительских фильмов-путешествий уже есть немало таких, которые представляют значительный интерес для широкого зрителя и могут быть весьма полезными в лекториях, в школах, в вузах. Может быть, стоит подумать о создании в Москве первого опытного кинотеатра любительских фильмов. Пусть он сначала будет работать всего два дня в неделю в помещении какого-либо небольшого клуба или лектория, но работать регулярно, открывая дорогу лучшим фильмам к массовому зрителю.

Выпущенные на экран любительские фильмы «Зимой в горах», «Над нами Японское море» и другие пользуются заслуженным успехом и ничем не уступают многим профессиональным. Это фильмы, снятые на нормальной пленке (35-*мм*). Но надо дать дорогу любительскому фильму-путешествию и на узкой пленке, даже такому, который имеется в единственной копии. Пусть массовый зритель познакомится с работами товарищей Власова, Живейнова, Дякина и других, создавших отличные узкопленочные картины. Все эти фильмы сделаны людьми, работавшими серьезно и вдумчиво, затратившими на их создание немало труда и таланта.

Я. Толчан

Зоркий глаз

Неутомима армия добровольцев кино. Объектив кинолюбителя опускается на морское дно, чтобы увидеть неповторимо своеобразный мир, или вместе с альпинистами поднимается на горные вершины, чтобы прославить бесстрашие.

Этот смелый, иногда отчаянный зоркий глаз не пропускает ничего интересного, любопытного, красивого или поучительного в бесконечном разнообразии окружающего мира.

Но он не просто видит и хладнокровно фиксирует. Нет. Он оценивает, размышляет, сопоставляет.

Он негодует, вспоминая об ужасах войны, радуется, глядя на игры детей, восхищается красотой природы, произведений искусства. Он всегда стремится научить полезному, подмечая все удивительное, интересное в мире науки и техники. Он не откажет себе в удовольствии посмеяться над глупостью бюрократа или жадностью стяжателя.

Стремление запечатлеть увиденное, осмыслить и по-новому, по-своему рассказать о нем — а такова первая потребность творчества — и есть источник вдохновения кинолюбителей.

Удивительное разнообразие тем, точек зрения, изобразительных приемов было продемонстрировано в более чем 50 фильмах, представленных на Первый международный фестиваль кинолюбителей, который состоялся в Марианских Лазнях по инициативе Центрального Дома народного творчества Чехословакии.

В этой международной встрече были показаны работы энтузиастов кино Чехословакии, Советского Союза, Польши, Болгарии, ГДР, Франции, Англии, Норвегии.

Каково же впечатление от просмотренных фильмов?

Тематически виденные нами картины как бы делятся на две большие группы: связанные с профессией авторов (научные, познавательные) и посвященные проблемам общественного характера — это кинопублицистика, вопросы политики, морали, воспитания молодежи.

Среди познавательных был ряд картин весьма интересных. Своеобразной архитектуре, сохранившейся в одном из сельских районов Чехословакии, посвящен фильм «Народная архитектура Собеславских блат» пражского инженера-архитектора Иржи Доубрава. Конечно, только архитектор мог так любовно отобрать лучшие образцы народного зодчества и раскрыть все их великолепие. Мы увидели на экране оригинальные архитектурные формы, умело рассчитанные арки и перекрытия, изящные и тонкие, как кружева, настенные украшения сельских строений. Автор подчеркивает в фильме, что народ всегда стремился украшать свой быт, красиво оформлять жилища.

Подобные фильмы не только приятное зрелище — они представляют большой интерес для художников и декораторов как образцы оригинальных форм и композиций, созданные народными талантами.

Чехословацкие кинолюбители Ст. Ольшера и Ян Грдличка взволнованно и поэтично передали свою влюбленность в Злату Прагу в фильме «Каменная симфония». Для съемки архитектурных ансамблей и деталей ими были найдены новые аспекты. Они сами изготовили анаморфотную насадку к объективу, чтобы в широкоэкранном фильме убедительней и богаче показать красоту и архитектуру города.

Жизнь повсюду подсказывает кинолюбителям темы. Одна из южных деревень Франции исстари славилась изделиями гончаров; здесь



«НАРОДНАЯ АРХИТЕКТУРА СОБЕСЛАВСКИХ БЛАТ».
Автор фильма Иржи Доубрава (Чехословакия)



сложились традиционные ремесленные приемы и образцы. Новую жизнь обрели они ныне. Замечательный художник Пабло Пикассо создал для изделий народных мастеров серию рисунков и эскизов. Об этом плодотворном творческом содружестве рассказывает чехословацкий кинолюбитель Владимир Полячек в фильме «Сто гончаров Пабло Пикассо».

Французский кинолюбитель Вандероде знакомит нас с картинами гениального испанского художника Гойи, собранными в музее Эль Прадо. В этом очерке, не претендующем на научное исследование, раскрывается глубокая идея, заложенная в творчестве великого мастера. Автор фильма искал и нашел наиболее ясный прием выявления философской мысли художника, сущности его творчества. Последовательный монтажный переход от классических портретов к ужасающим «Капричос»

позволил ему показать, как художник срывал маску благородства с представителей высшей знати, обличал в них отвратительные черты пороков, морального уродства.

Большое познавательное значение имеют два отлично снятых цветных французских фильма: «Остров птиц» (автор д-р Геценивек) и «Робкий спрут». Последняя работа, принадлежащая Д. Ребикову, очень любопытна. Сколько написано страшных, фантастических историй и романов об этом морском хищнике! Но автор уже в самом названии как бы предупреждает, что ни борьбы, ни кровопролития не будет. В течение десяти минут показывает он это удивительное животное со всех сторон: его тело, щупальцы, необычный способ передвижения. Зритель забывает о том, что перед ним морское страшилище — он видит удивительное явление природы, с интересом знакомится с одним из многих подводных существ.

На фестивале были представлены фильмы о детях и для детей, созданные и ребятами и взрослыми.

Болгарский студенческий киноклуб свой документальный фильм «Наша стройка» посвятил работе молодежной бригады.

Английский фильм учит ребят, как надо вести себя на улице. Азартный футболист, бросившийся за мячом на мостовую, велосипедист, бравирующий своей ловкостью, девочки, выбегающие из-за кузова грузовика,— все они могут стать жертвой уличного движения. Умело смонтированные кадры производят убедительное впечатление.

«НЕТ!». Авторы фильма Бажина и Ян Берановы (Чехословакия)



Однако не эти фильмы, несмотря на их достоинства, привлекли особое внимание участников фестиваля. Наибольший успех снискали фильмы игровые, поднимающие глубокие публицистические, социальные, философские темы.

Вот маленький фильм-плакат «Нет!» супругов Берановых (Чехословакия). Девочка любит рисовать. На листе бумаги возникает пейзаж — светлые дома на пригорке, завод, над которым летит голубь мира, солнце с длинными лучами. Но девочка живет в тревожное время — она слышит о шпионском самолете «У-2» и безотчетно, продолжая работу, рисует хищный самолет, несущиеся за ним черные тучи, которые вот-вот закроют все небо. Мгновенное раздумье: возникает мысль — «Нет», и девочка разрывает лист бумаги Мысль авторов выражена предельно ясно: светлый мир и черный хищник несовместимы.

На ту же тему «Нет — войне» и фильм пражского кинолюбителя И. Менчл «От сердца». В парке веселье, балаганы, карусель, пестрые воздушные шары (фильм цветной). Всем предлагаются сладости — конфеты, пирожные, громадные пряники в форме сердца с надписью —«От всего сердца». Веселится и девочка, в руках у которой такой пряник. Вдруг она обернулась и видит — по лестнице спускается слепой в старом солдатском кепи. Инвалид войны осторожно ощупывает палкой ступени. На лицо девочки набежала тень печали. Слепой продолжает спускаться, роняет палку и начинает судорожно шарить вокруг себя. Девочка подбегает, помогает слепому, и когда он, поблагодарив, уходит, она чуть не плача бросается вслед за ним и, разломив пряник-сердце, дает половину его слепому человеку.

Оба эти фильма — пример интересных, чисто кинематографических решений значительной и актуальной темы. Сила их — в предельной выразительности, «ударности» кадра. Трудно сказать «нет» тверже, категоричней, чем это сделала девочка, разорвав рисунок. Такое решение соответствует присущей плакату прямолинейности выражения мысли.

Еще более сложная задача — создание психологического фильма. С нею успешно справился французский кинолюбитель Морис Готье.

Большой город. Это Неаполь. Шумная толпа, и в ней — одинокий мальчуган Дженнаро. Улица — его дом. Он привык к самостоятельной жизни, как и сотни таких же бездомных ребят. Он знает, где можно достать еду, где отдохнуть, а где и помечтать. Снова и снова он показывается у витрины магазина игрушек, в которой выставлены всякие ребячьи соблазны и в середине точно настоящий, несущийся на всех парусах корабль. Мальчик может стоять здесь часами. Поблизости, под зонтом, пожилая женщина. Вот опять возвращается Дженнаро к витрине и смотрит и смотрит на корабль. Дама растрогана. Она догоняет на извозчике уходящего Дженнаро и торжественно вручает ему желанный корабль с парусами. Но — черная неблагодарность — мальчишка стоит растерянный и молча держит игрушку в руках. Обиженная дама уезжает.

За что ее благодарить? За разбитые мечты? Ребенку такая игрушка доставила бы массу удовольствия. Но Дженнаро — не ребенок. Жизнь сделала его взрослым. Его мечта — настоящий корабль, настоящее море, он хочет стать моряком, уплыть в далекие страны. Именно об этом мечтал мальчик, подолгу глядя на выставленный за стеклом витрины корабль. А ему дали почувствовать реальность игрушки и нереальность его мечты.

Точно нашел сюжетное решение избранной темы, убедительно и лаконично выразил ее глубокую социальную мысль польский кинолюбитель Иозеф Милка в фильме «Разочарование».

Место действия новеллы — небольшой западноевропейский городок.

Исхудалый, плохо одетый мальчуган переходит улицу и входит в лавчонку. Тихий, забитый и, видимо, голодный, он передвигается медленно, осторожно. Перед его взором на полках — еда. Он подходит к бочке с селедками и, поднявшись на носочки, заглядывает в нее. Решение принято — едва дотянувшись до прилавка, мальчик кладет монетку, которая была зажата в руке. Входит большой человек, он торопится, а тут еще под ногами путается какой-то мальчишка. Неловкое движение, монетка падает, и мальчуган, присев на пол, мучительно ждет, когда человек, наступивший на монету, отойдет в сторону. Наконец монета свободна, малыш опять сует ее на прилавок и, карабкаясь, подвигает поближе к продавцу. Но продавец равнодушно отодвигает монету... Наш герой достает монетку с прилавка и отходит в сторону. Крупно — рука, на ладони монета. Мальчик не понимает, в чем дело; оказывается, что это не монета, а медаль за долголетний труд, может быть, данная отцу или деду.



«РАЗОЧАРОВАНИЕ». Автор фильма Иозеф Милк (Польша)

Такая развязка неожиданна, оригинальна и напоминает замечательные концовки рассказов О'Генри.

Но не это главное. Завершить фильм так — значит поднять его тему на высоту большого социального обобщения — да, в мире денег и наживы труд честный и долголетний не стоит ничего! И знаменательно, что именно это чисто кинематографическое решение, которое, казалось бы, по плечу большому мастеру, дано в маленькой новелле польского кинолюбителя.

Большой успех выпал на долю фильма «Судьба в руках», созданного чешским кинолюбителем доктором Павлом Новаком.

Война окончена, но на судьбы людей она еще влияет, еще последствия ее приносят гибель и горе. Идет разминирование города Братиславы, взрывом тяжело ранен студент-художник Павел Губала. Доктор Павел Новак производит тяжелую операцию: чтобы спасти юноше жизнь, он ампутирует ему обе руки почти до локтя.

Очнувшись в госпитале, Павел приходит в отчаяние — как жить без рук, как работать, как обнять любимую...

И начинается отчаянная борьба, борьба человека за свою судьбу.

Автор фильма в отдельных эпизодах добивается огромной выразительности. Таков эпизод, в котором Павел пытается сам напиться воды. У его кровати поднос со стаканами. Раз



«НОВЫЙ КОНВЕЙЕР». Автор фильма А. Михеев (самодеятельная киностудия 1-го Московского часового завода)

за разом силится он донести стакан до рта. У ног его вырастает груда осколков, пустеет поднос. Но снова и снова сестра с ободряющей улыбкой сквозь слезы подает ему новые стаканы. Мы понимаем — и в этом сила эпизода — сейчас Павел не просто учится владеть остатками рук. Нет, сейчас, именно сейчас решается его судьба. Или он добьется своего, обретет веру в себя, в возможность жить, или отчаяние, сознание собственного бессилия его подавит. И вот мы видим Павла Губала здоровым, жизнерадостным человеком; он работает, он даже научился печатать на пишущей машинке.

Сила этого фильма — в безграничной вере в человека, в его способность победить все трудности. И не случайно первая книга, которую Павел читает самостоятельно перелистывая,— «Повесть о настоящем человеке».

Фестиваль проводился под девизом «За дружбу между народами». И наиболее полно смысл этого девиза был выражен в фильмах антивоенных, антифашистских.

Само название «Песня за колючей проволокой» — обвинение против фашизма. Автор этого фильма — коллектив студентов Института народной музыки имени Ф. Листа в Веймаре (ГДР). Песни узников Бухенвальда, собранные студентами, — вот что послужило материалом для волнующего кинорассказа.

Высоко оценили участники фестиваля работы советских кинолюбителей. Фильм «По рекам и озерам Вологодской области» (автор — инженер А. Богданов, самодеятельная студия машиностроительного завода в Таллине) получил почетный диплом и приз Центрального Дома самодеятельности. Фильм «Петропавловская крепость» (автор — ленинградский кинолюбитель геолог О. Распопов) награжден «за смелый и увлекательный репортаж» почетным дипломом и призом Городского Национального комитета Марианских Лазней. Почетными дипломами награждены фильмы «Новый конвейер» (автор А. Михеев, студия 1-го Московского часового завода) — «за качественный показ производственного процесса» и «Спутники семилетки» (студия «Юнфильм» ташкентского Дома юных техников), посвященный техническому творчеству детей.

Пять дней фестиваля были насыщены просмотрами, встречами, дискуссиями на «Вольной трибуне», обменом опытом творческой и организационной работы.

Хочется отметить общий высокий творческий уровень фильмов, показанных на фестивале, поиски кинолюбителями оригинальных тем и решений, поиски, приведшие ко многим удачным находкам.

И что, пожалуй, самое важное — это высокий гуманизм, звучавший во всех фильмах. Всем стало ясно — кинолюбительство становится важным средством выражения мыслей и идей средством широкого общения народов разных стран. Следует бесспорно уделять самое серьезное внимание развитию этого движения, которое помогает распространению знаний и культуры, воспитанию и совершенствованию человека, служит великому делу борьбы за мир и дружбу между народами.



Уго Казираги
Итальянский кинокритик

Бои вокруг фильма „Сладкая жизнь“

Фильм «Сладкая жизнь» Федерико Феллини завоевал на фестивале в Канне «Пальмовую ветвь». Это была вторая и абсолютно заслуженная премия. Первая — «Золотой Чаплин» — была присуждена ему несколькими месяцами раньше прогрессивным римским киноклубом, носящим имя Чарльза Чаплина. Решение было принято исключительно своевременно, в самый разгар бешеной кампании, развязанной в Италии по почину Ватикана, против этого фильма, который именовался не иначе, как «фильм-посягательство».

Премиям, которыми несомненно и далее будут осыпать это произведение наиболее премированного во всем мире режиссера (его «Дорога» завоевала свыше 60 международных призов), сопутствует небывалый коммерческий успех фильма в Италии, во Франции и других европейских странах.

Возможно, что через несколько лет, когда фильм сойдет с экрана, обнаружится, что он был наиболее доходным за всю историю кино и сделанные им сборы перекрыли рекорды, установленные в свое время такими боевиками, как «Рождение нации», «Гонимые ветром», «Десять заповедей»... Но помимо удивления это открытие вызовет и чувство удовлетворения, поскольку речь идет не о коммерческом боевике, а о фильме подлинно художественном.

Все это очень утешительно. Однако наиболее интересна здесь не художественная и коммерческая стороны вопроса, а полемика, которую возбудил фильм. Никогда еще, по крайней мере в Италии, ни один фильм не вызывал столько ожесточенных споров. Надо было находиться в Италии в феврале этого года, чтобы воочию убедиться, как сильно может потрясти страну кинематографическое произведение. О нем спорили повсюду — дома и на улице, в партийных комитетах, в клубах, о нем говорили с парламентской трибуны и с церковного амвона. Редакторы утренних газет опровергали собственных кинокритиков (так было впоследствии и во Франции). Вечерние газеты на видном месте публиковали «обзоры боев», разгоравшихся из-за фильма, и посвящали целые полосы опросу читателей. Ежедневные издания занимались этой темой в течение месяца, а ежемесячные, по всей видимости, будут заниматься целый год. И чем яростнее предавали этот фильм анафеме, тем живее становился к нему общественный интерес.

Официальный орган католической церкви газета «Оссерваторе романо» выступила против фильма и режиссера, против слишком благосклонной или недостаточной критики, против цензуры и прокуратуры, против правительства и против зрителей — словом, против всех на свете, опубликовав одиннадцать редакционных статей. Об изысканности их стиля можно судить хотя бы по тому, что в них фильм назывался уже не «сладкая», а «непристойная» или «мерзостная жизнь».

Огромный успех фильма нельзя объяснять просто нездоровым любопытством зрителей (хотя и не исключено, что некоторая часть их надеялась испытать бог знает какие запретные эмоции при виде этого по существу целомудренного зрелища). Активность зрителей объясняется прежде всего естественным стремлением народа участвовать в дебатах. Вопреки мнению некоторых «духовных руководителей», мы еще раз могли убедиться, что зрители вышли из детского возраста. Во всяком случае они оказались вполне «совершеннолетними», когда их провоцировали грубые нападки мракобесов, оскорблявших достоинство простого человека и подвергавших сомнению его право на собственные суждения.

Следовательно, еще до того как принести итальянской кинематографии победу на международном кинофестивале, фильм «Сладкая жизнь» в определенном отношении стимулировал пробуждение сознания итальянского зрителя. И если пробуждение оказалось столь бурным, то это объясняется прежде всего историческим моментом, переживаемым сейчас Италией (и не ею одной), объясняется совершаю-

щимся ныне глубинным процессом переоценки ценностей, растерянностью, которая естественно следует за этим процессом, и, наконец, самой личностью Феллини — яркого выразителя этой растерянности, смятенного ее носителя. Ведь это тот самый режиссер, которому аплодировали все католические и буржуазные деятели, когда он сосредоточивал свои искания на абстрактной символике и ирреальности (его трилогия одиночества — «Дорога», «Мошенники», «Ночи Кабирии»), и который теперь атакован со всех сторон, осужден и подвергнут всяческим поношениям только потому, что его отчаянный призыв исходит из той самой среды, где его только что превозносили.

Вот уже лет десять, как в Италии практически запрещено показывать на экране трудовой люд, его борьбу за лучшую жизнь. А теперь, когда и клерикалы и неофашисты с трогательным единодушием добиваются запрета фильма Феллини, оказалось, что и рассказ о богачах и их развлечениях также может стать «посягательством».

Мы знали, что категорически запрещается показывать в фильме классовые противоречия, крупные политические и идеологические проблемы, борьбу народа за свои гражданские права. Мы знали, что бедные (по определению Дзаваттини) «беспокоят», что старые пенсионеры «мешают» (об этом говорил один из министров, обрушившись на фильм «Умберто Д.»), что «перетряхивание грязного белья» (лейтмотив всей кампании против неореализма) «дискредитирует Италию за границей».

Со всех сторон слышались советы заняться показом жизни наиболее состоятельной части населения этой страны с многовековой культурой.

И кто, действительно, лучше, чем Феллини, мог бы показать изнутри — без «вульгарных» приемов, без оглядки на историю и без опасного сопоставления причин и следствий — жизнь этих благопристойных синьоров, их прирожденное благородство, их изысканные развлечения? Кто мог сделать это лучше, чем Феллини — с его ореолом вдохновенного художника, с его золотыми «Оскарами» и рубищем его героинь, которые стали символом трогательности даже для огрубевших сердец командиров промышленности и светских дам, закаленных благотворительностью?

Но оказалось, что изображение высшего общества как оно есть, при свете дня (или, точнее, при свете луны) также не доставляет удовольствия, не бодрит и не веселит. Более того, наиболее деликатные и благовоспитанные синьоры говорили и писали, что это зрелище отвратительно и тошнотворно. Однако очень важно заметить, что никто из них даже и не попытался подвергнуть сомнению правдивость этой картины, никто не осмелился заявить, что Феллини заблуждается и что изображаемые им чудовища существуют только в его больной и извращенной фантазии. Нет, говорили иное. Говорили, что в Италии, и в частности в Риме, великое множество людей, которые трудятся, страдают, борются, много людей честных и чистых. Но итальянские кинематографисты прекрасно знали об этом и раньше, только им было запрещено показывать таких людей на экране... Итак, мы попали в заколдованный круг.

Если бы кто-нибудь и захотел опровергнуть «Сладкую жизнь», его едва ли стали бы слушать. Газеты изо дня в день печатают репортажи о громких скандалах и судебных процессах. Сановники церкви гоняются за кинозвездами, помещики Юга и промышленники Севера — постоянные участники оргий и завсегдатаи кабаре с раздеваниями, отпрыски князей церкви устраивают «черные мессы».

Феллини всего лишь добросовестно зафиксировал и поведал нам обо всем, что видел и о чем слышал. Он был настолько честен, настолько искренен, что не побоялся скомпрометировать и самого себя, придав герою фильма журналисту Марчелло некоторые свои личные черты, свои сокровенные мысли и чувства. Марчелло не посторонний наблюдатель, а соучастник. Но ведь и до появления «Сладкой жизни» было хорошо известно, что Феллини наиболее «автобиографичный» из всех итальянских кинорежиссеров.

«Сладкая жизнь» — это фильм, который смотрится с интересом и держит в напряжении в течение трех часов, а под конец просто потрясает. Он потрясает зрелищем действительности, о которой зритель, конечно, слышал, читал, которую, может быть, видел и сам, — но не всю, а только какие-то ее стороны, отдельные детали. Ему никогда еще не приходилось сталкиваться с ней так непосредственно, видеть ее столь обнаженной, во всех подробностях, слитых в единую ошеломляющую картину. Увидев сгусток самых различных форм человеческой деградации, зритель испытывает нравственное потрясение и чувствует себя почти оскорбленным. Он начинает размышлять и делает выводы. Именно это и беспокоит тех, кто ведет «сладкую жизнь» и кто за нее отвечает. Они негодуют. Ведь есть же специальные органы власти, для того и созданные, чтобы держать правду под замком и замазывать общественные скандалы. Так пусть они вмешаются и изымут фильм из проката! А «сладкая жизнь» будет преспокойно продолжаться.

Но они не вмешались: не смогли. Было слишком поздно. Игра проиграна. И в этом заслуга Феллини, этого «чудовища хитрости». Вопреки философии собственных его героев, этот режиссер необыкновенно активен, он в своем роде непревзойденный борец. Чтобы осуществить задуманный фильм, а потом

защитить его от нападок, он, как говорится, готов продать душу дьяволу. Никто другой не умеет так сражаться, как он, не пренебрегая никакими средствами.

«На этот раз, если будет нужно, я дойду до самого папы», — ответил он одному из своих друзей, который, считая, что эпизод с фальсифицированным чудом может показаться цензуре слишком смелым, шептал ему: «Тебе опять придется обращаться к кардиналу». Он имел в виду известное обращение Феллини к кардиналу генуэзскому Сири в связи с аналогичным эпизодом в фильме «Ночи Кабирии». С помощью кардинала тот эпизод удалось тогда спасти.

Феллини действовал исключительно ловко. Он понимал, что играет с огнем. В Италии, в сущности, еще не было фильмов, которые выставляли бы напоказ крупнейшие скандалы в современном «благородном обществе», резко критиковали его нравы.

Феллини сумел обойти цензуру методом значительно более деликатным, нежели подозрительный визит к кардиналу Сири. Для этого он применял «сверхрекламу». Ни один кинофильм в Италии не рекламировался так, как «Сладкая жизнь». Если для своего воплощения фильм черпал материал из иллюстрированных еженедельников, то теперь он возвращал им его с лихвой. Вся читающая Италия фактически увидела фильм, кадр за кадром, еще до его выхода на экран. В этих условиях запрет фильма вызвал бы скандал еще более громкий! Кардинал смотрел фильм уже после одобрения его цензурой, не вырезавшей ни одного кадра: надо было либо запрещать его, либо капитулировать. Всесильному прелату не оставалось ничего другого, как сделать хорошую мину при плохой игре, хотя, как утверждают некоторые, он все же сказал Феллини: «Этот фильм играет на руку левым».

Все в Италии видели, с какой прямотой, с каким чувством высокой ответственности подошли к фильму левые, прогрессивные силы страны. Когда он вышел почти одновременно на все экраны Италии, они спокойно, без шума и преувеличений высказали все, что о нем думали. С полной объективностью анализируя фильм, они не скупились ни на похвалы, ни на критику. Поэтому, когда «Оссерваторе романо» в своей первой исступленной статье, озаглавленной «Довольно!» (газета кричала «довольно!» не «сладкой жизни» миллиардеров и паразитов, а фильму), намекнула на тот крайний фланг, где критика оказалась наиболее восторженной, все поняли, что она размахивает давно надоевшим жупелом. На самом же деле именно цвет католической и буржуазной прессы, высокочтимые и эрудированные отцы-иезуиты отзывались о фильме не только с похвалой, но и с восхищением.

Именно они, а не левая печать, сравнивали полотно Феллини с произведениями Гойи и Брейгеля, они, а не левая печать утверждали, что фильм «Сладкая жизнь» это почти Дантов «Ад», они, а не левая печать сравнивали его с кинематографическими шедеврами Штрогейма, а падре Арпа, иезуит и правая рука кардинала Сири в вопросах искусства, говорил, что фильм полон поэзии.

Ватиканский орган «Оссерваторе романо» фактически выступил не против «левой», а против католической же печати. С появлением «Сладкой жизни» в католическом мире образовалась глубокая трещина.

И действительно, в то время как «Оссерваторе романо» кричал о «самом вульгарном и бездарном фильме», орган Миланского церковного совета писал о «волшебном искусстве», «чуткости интуиции, проникновенном мастерстве» Феллини. В то время как газета Генуэзского церковного совета рекомендовала фильм своим читателям и вообще верующим (адресуя, впрочем, рекомендации «совершеннолетним, с достаточной культурной подготовкой и устойчивой моралью»), католический киноцентр сначала «не рекомендовал» фильм, а потом запретил его «для всех категорий зрителей». В то время как католическая интеллигенция участвовала в создании фильма, страстно его защищала и восхваляла, мифические католические организации «матерей и отцов добрых семей» требовали его запрещения или хотя бы (вот он, верх лицемерия!) купюр при показе на вторых экранах, предназначенных для народа.

Противоречия были резкие и недвусмысленные. Христианско-демократическое правительство, испытывая давление со стороны ватиканских, фашистских и других влиятельных кругов, оказалось в крайнем затруднении. Оно решило формально стать на защиту фильма, поручив это статс-секретарю Магри. Но в его противоречивых выступлениях явно сквозило иное правительственное решение: никогда более не допускать подобного скандала.

Когда в 1954 году Феллини поставил «Дорогу», клерикальные круги сразу поняли, что его иррациональный символизм, его «романтизированное грязное белье», безумие его героев, все это изнутри и весьма эффективно подрывает опаснейшего врага — неореализм. (Так оно и получилось в последующие годы, когда новое вредное влияние сказалось на крупнейших итальянских режиссерах и на многих иностранных — от французских до польских.) И Феллини, который в фильме «Маменькины сынки» обнаружил подлинное сатирическое дарование, с горькой иронией изобразил застой и моральную опустошенность итальянской провинции, в фильме «Дорога» стал трубадуром отречения и

создателем «идеального» фильма, как говорил о нем в своей энциклике покойный папа Пий XII. Именно за этим режиссером и признается заслуга погребения неореализма, который слишком точно определял место действия фильмов, был слишком откровенным в своих обвинениях и изобиловал достаточно определенными выводами.

«Инстинктивность», «хаотичность», «иррационализм» и «индивидуализм» Феллини превозносились до небес. Был даже выдуман новый термин «индивидуалистический реализм», подчеркивающий, что интересы художника сосредоточиваются уже не на народе, а на индивидууме, одиноком и несчастном индивидууме, блуждающем в таинственном мире. Открыть итальянцам Италию — прекрасная и благородная задача, которую ставили перед собой неореалисты, казалось, померкла перед новой задачей — открыть индивидууму самого себя. Если не мистическое, то во всяком случае искаженное изображение страны, которое дал Феллини в своей трилогии одиночества и безысходной тоски, было до предела насыщено неразрешенными проблемами и удручающей нищетой. Однако это нисколько не беспокоило тех, кто ранее не пропускал ни одного подлинно неореалистического фильма без протеста и угроз. Ни один фабрикант или помещик, ни один кардинал или министр не почувствовали себя задетыми картиной страшного упадка страны. Напротив, все они лили слезы и аплодировали. Феллини помещал своих героев в искусственно разреженную среду, где нищета и порок выглядели еще более выпукло и казались еще более отвратительными, где зло было предельным и где можно было найти избавление лишь в результате «чуда». И все это было «ужасно поэтично», «лирично», а главное, никого не беспокоило.

Что же произошло со «Сладкой жизнью»?

Было бы неправильно утверждать, будто в новом фильме Феллини полностью отказался от своей декадентской философии, снискавшей ему столько похвал его нынешних хулителей. Отчаяние, органически проистекающее из этой философии, сцементировало разрозненные эпизоды фильма явным единством настроения. И если мы не ощущаем в фильме фрагментарности, которой можно было ожидать из-за его конструктивных особенностей, то причиной тому — отрицание жизни, отрицание, которое, как черная смола, соединяет эти разрозненные сюжеты. Из самой структуры фильма, в котором рассветы еще более мрачны и ужасны, чем ночи, ясно, что Феллини пытается создать картину, которая отображала бы не только «сладкую жизнь», но и жизнь человечества вообще.

Чтобы придать стилевое единство своему многоплановому произведению, Феллини был необходим единый знаменатель, и он еще раз нашел его в своей концепции (не столь уж далекой от католической), которая предопределяет роковую обреченность каждого индивидуума. Безумие, аморальность, эротический и религиозный психоз объявляются врожденными пороками человека. Находясь во власти обреченности и одиночества, эти отталкивающие герои не имеют возможности общаться с окружающим их миром, они кажутся психологически однотипными, даже более однотипными, чем самые бедные индивидуальности. И поэтому этот фильм в целом, в своем существе производит впечатление чего-то однообразного, чуть ли не бесцветного. И это невзирая на необычность структуры, свежесть образов, эмоциональную силу пластического материала, невзирая на несколько экзотическое обаяние фильма, пленяющего даже тех, кто против него восстает.

Но в то же время благодаря «документальности» фильма, благодаря пусть еще и относительной, но все же значительной близости его к действительности, благодаря тому, что в нем развенчиваются многие кумиры и миражи современной цивилизации, режиссеру не удается, как прежде, прибегнуть к «чуду», которое неизменно вмешивалось в судьбу его абстрактных героев и героинь. Чистое личико девушки, прекрасной, как «ангел из умбрийской церкви», которая в финале «Сладкой жизни» является вслед за морским чудовищем, символизирующим разложение, это личико все же слишком бледное олицетворение невинности и чистоты. Оно не в состоянии выразить отсутствующую в фильме надежду, которая — и это очень важно — в данном случае могла бы не быть мистической, потусторонней. Феллини уже не верит в «чудо», как не верит в него и Марчелло, этот «сквозной персонаж», который в конце концов уходит вслед за увлекающим его стадом обреченных.

Никогда еще в Италии не видели фильма, который, будучи полностью сделан на материале из жизни правящего класса, поставившего для него своих персонажей, своих кумиров, свой цинизм и даже свои образные средства, выявил бы с такой беспощадной четкостью все убожество этого класса.

Феллини не анализирует и не разъясняет: он констатирует. Он не докапывается до причин, а лишь демонстрирует следствия. И эти следствия леденят душу.

Какое, например, имеет значение, что демонстрируемое нам общество принадлежит к христианскому миру, если Христос проносится на вертолете в высоте, а на земле властвуют и свирепствуют варварские идолы?

Какое имеет значение, что у Рима есть свое славное прошлое, почтенные руины, если Рим нынешний,

столица «католической империи», скорее похож на Вавилон VII века до христианской эры?

И какое имеют значение древние статуи первейших граждан, если в замках, где они установлены, влачат жалкое существование их опустошенные, заживо разлагающиеся потомки, которые не находят для себя лучшего развлечения, чем спиритические сеансы?

Какой толк от миллионов скопленных западным предпринимательством, если унаследовавшая их дама безразлична ко всему на свете, кроме извращенной сексуальности?

Что представляет собой кинематография, которую так усиленно насаждают в Италии, если ее олицетворяет кинозвезда с телом Юноны и мозгами курицы?

Похоже ли это на расцвет цивилизации, если толпа одержимых, безнадежно больных и калек, мечется, давя друг друга, в исступленной жажде «чуда», а государственное телевидение организует и транслирует это ужасное зрелище?

Бесплодное одиночество, лицемерие, неизбежное падение — другого пути не существует. Нет, есть еще один, говорит Феллини, — самоубийство. Однако нужно быть таким странным интеллигентом, как Штейнер (самый загадочный персонаж фильма), чтобы пойти на это.

Но если Феллини уже не верит в «чудо», то, к счастью, он еще не потерял веры в самого себя, в свой могучий витализм, в свой безошибочно верный глаз, в свою смелую пластику, в необычайное умение (даже в наиболее спорных картинах) в мгновенном кадре сделать очевидной порочность какого-либо поступка или всей атмосферы, выявить слабости, уловки, самые сокровенные движения души своих персонажей.

В произведении Феллини перед нами — целый калейдоскоп: некая современная ярмарка тщеславия, столица, полная миражей, патрицианские замки, овеянные никчемностью их нынешних владельцев, пышная изысканность космополитического салона, сводническая угодливость, которой окружены американцы, пресыщенное безразличие, царящее в сцене ночной оргии. Именно из-за этой пестрой и смелой экспозиции эгоцентризма, неутолимой жадности и низости фильм «Сладкая жизнь» вызвал у зрителя чувство ужаса и в то же время произвел сильный и благотворный шок. Его испытали многие категории зрителей, за исключением тех, кого фильм касался непосредственно и от кого, пожалуй, было бы уж слишком ожидать аплодисментов собственному позору.

Завоевав всемирную славу, фильмы «Дорога» и «Ночи Кабирии» распахнули перед Феллини, который сам до того был провинциальным «маменькиным сынком», двери в высший свет. Став знаменитым и избалованным режиссером, он получил возможность понежиться, ведя «сладкую жизнь». И он, видимо, не терял времени зря, судя по тому, с каким ожесточением ринулся он на работу над новым произведением, сделав самую рискованную в своей жизни ставку, и по тому, насколько сильно отразилось в этом фильме его настойчивое стремление освободиться от тяжкого бремени.

Для многих из нас все лучшее в Феллини связано с его фильмом «Маменькины сынки». Неистовый обличитель нравов, он даже в таком неудачном фильме, как «Мошенники», сумел показать свою хватку, сняв сцену праздника в доме разбогатевшего спекулянта. «Сладкая жизнь» — это как бы продолжение того эпизода, его дальнейшее — до исступления и до отвращения — развитие. Тема «Маменькиных сынков» перенесена из темной провинции в яркий и праздничный Вавилон, который оказался еще более отталкивающим.

И все же обвинительный акт, созданный Феллини, далеко не полон. Вероятно, другим режиссерам предстоит установить, как того требовал один журнал, «связь между Италией многочисленных мадонн, являющихся лукавым подросткам, Италией актрис, холодных до сладострастия, наглых фоторепортеров, предрассветных танцев с раздеванием донага, аристократов, идущих к мессе после мерзкой оргии, и той Италией, что стала первопричиной разложения общества, — Италией спекулятивных манипуляций с земельными участками, поддельных пищевых продуктов, крупнейших индустриальных картелей и наглого нежелания платить налоги государству...».

Поскольку в фильме «Сладкая жизнь» эти связи отсутствуют, его господствующая мысль — одиночество человека в современном капиталистическом обществе — производит гнетущее впечатление, вызывает ощущение бессилия. Устранившись от сегодняшних рациональных течений, не беспокоясь о будущем народа, Феллини не чувствует необходимости обратиться к истокам этого одиночества. Однако нас бросает в дрожь при мысли о том, что сказали бы тогда те, кто оскорбился неизмеримо меньшим...

Недавно писатель Альберто Моравиа употребил забавный образ, чтобы охарактеризовать некоторых моралистов. Вот этот образ: «Смотрюсь в зеркало. Вижу прыщ. Разбиваю зеркало». Так хотели бы поступить и хулители «Сладкой жизни». По иронии судьбы именно Федерико Феллини, так свято веровавшему в «чудо», довелось протянуть Италии зеркало, чтобы она могла полюбоваться на свои фурункулы... Впрочем, не ей одной.

Рим, август.

Л. Гинзбург

Геринг, Розмари и Канарис

Фейхсмаршал Герман Вильгельм Геринг слыл самым тучным и самым прожорливым человеком в Германии. Он обожал «красивую жизнь». Сдавшись американцам, он прежде всего попросил принести ему завтрак. Бригадный генерал Дальквист с интересом наблюдал, как в роковую минуту пленный Геринг уплетал курицу и картофельное пюре с бобами, а затем принялся за десерт — фруктовый салат, кофе.

Сидя в тюрьме, он больше всего страдал из-за отсутствия комфорта. Собственно говоря, ради этого комфорта и «красивой жизни» Герман Геринг вместе с другими главарями «третьего рейха» истребил миллионы людей, разорил пол-Европы и довел до величайшей катастрофы Германию.

Я почерпнул кое-какие сведения о нем из книги западногерманских журналистов Йо Гейдекера и Иоганнеса Лееба «Нюрнбергский процесс». Впоследствии я видел фильм, поставленный по этой книге,— хронику из времен «тысячелетней империи», документальные кадры, снятые в ходе процесса.

По сравнению с книгой, в фильме утрачена попытка анализа событий. Зато исчезли и некоторые пикантные домыслы, которыми авторы стремились расцветить реальные факты. Мне этот фильм (как, впрочем, и сама книга) не показался документом достаточно полным и убедительным; в нем рядом с суровой правдой уживается полуправда, которая подчас переходит в неправду. Едва ли можно считать случайностью, что авторы так щедро показывают боевые действия западных союзников и нехотя, как бы между прочим, «допускают» на экран советские войска, которые сыграли главную роль в разгроме гитлеровской Германии. В фильме запечатлены ужасающие зверства нацистов. Но жертвы не названы, это — люди «вообще», хотя фашистский террор внутри Германии обрушился в первую очередь на немецкий рабочий класс, на коммунистов. Зритель видит участников так называемого «генеральского заговора», тех, кто осмелился в конце войны поднять руку на фюрера, чтобы сохранить гитлеровский вермахт и фашистское государство,— но ни один кадр не посвящен тем немецким патриотам, которые боролись и погибали за настоящую свободу Германии. Ничего не сказать о Тельмане, о Джоне Шеере, об Адаме Кукхофе, о «Красной капелле» — значит солгать зрителю или, по меньшей мере, скрыть от него правду... Ведь не американские конвоиры в белых касках, а тысячи безымянных героев от советского пехотинца до немецкого антифашиста-подпольщика привели в Нюрнберг Геринга, Риббентропа, Розенберга, Кейтеля, усадили их на скамью подсудимых и заставили отвечать за все зверства и злодеяния...

И все же в условиях Западной Германии этот фильм — явление скорее положительное, чем отрицательное. Это кинопритча о том, как однажды, четырнадцать лет назад, восторжествовала всемирная справедливость и наказаны были мракобесие, жестокость, разнузданное властолюбие.

Недаром этот фильм шел в ФРГ недолго и «вторым экраном». Боялись «нездоровых» настроений, не хотели огорчать высокопоставленных лиц. В доме повешенного не принято говорить о веревке. Вид пеньковой петли мог бы раздосадовать Оберлендера. Шпейделю не хочется смотреть на казненного Кейтеля. Предсмертные конвульсии Кальтенбруннера могут всерьез напугать статс-секретаря Глобке.

Я смотрел «Нюрнбергский процесс» — он был для меня как бы прелюдией к двум другим, уже не документальным, а художественным фильмам, которые демонстрируются на западногерманском экране.

Это — совершенно разные фильмы, сделанные с совершенно различных позиций, но и тот и другой чем-то перекликаются с «Нюрнбергским процессом».

...Во Франкфурте-на-Майне я видел «Девицу Розмари» (производство «Рокси-фильм») по сценарию Эриха Куби.

Фильм был поставлен по горячим следам сенсационного «дела Нитрибит», которое несколько лет назад потрясло всю Западную Германию.

Нитрибит — «девица Розмари» — была заурядной проституткой, ее соратницы и сегодня «ждут своего часа» у подъездов франкфуртских отелей и на вокзале — гордости города. Однажды ей повезло. В числе ее «клиентов» оказались рурские магнаты, которые часто съезжаются во Франкфурт. Владельцы концернов и трестов, столпы боннской республики — люди деловые и энергичные. Они отнюдь не аскеты. У них — роскошные виллы, роскошные автомобили, они останавливаются в первоклассных отелях. Сам покойный Геринг мог бы поучиться у них «умению жить».

День господ акционеров забит до отказа: совещания, биржевые операции, торговые сделки. Разрядка наступает вечером. Однако дансинги, дорогие рестораны и дорогие кокотки тоже могут приесться. Иногда хочется чего-нибудь попроще, поде-

мократичнее,— ведь к самому слову «капитализм» модно теперь прибавлять эпитет «народный». Так некий магнат, забредя на франкфуртский вокзал, чуть заметно подмигнул смазливой барышне, в чьих объятиях еще недавно искали забвения воры, поэты-неудачники и гимназисты.

Головокружительная карьера Розмари Нитрибит началась. Вскоре она стала одной из самых «влиятельных» и популярных кокоток Франкфурта. Ее прежние подруги сходили с ума от зависти. Цвет западногерманской промышленности — короли угля и стали, автомобильные тузы, творцы «экономического чуда», лица близкие к самому Аденауэру, собирались в ее фешенебельном будуаре.

Крошка Нитрибит оказалась на редкость привлекательной особой. С ней можно было ощутить полный комплекс изысканных радостей, забыться, отдохнуть хотя бы душой. Часто в припадке сентиментальной нежности суровые на вид господа поверяли «любовнице западногерманской индустрии» свои сокровенные тайны. Они жаловались на своих инертных, зажравшихся жен, оговаривали конкурентов, делились финансовыми и коммерческими замыслами.

И вот родилась блестящая идея: Розмари можно использовать для промышленного шпионажа. Ведь она хорошо знала своих посетителей, людей определенного круга. В тишине будуара гости выбалтывали важнейшие сведения. Стоило только установить здесь скрытый от посторонних глаз магнитофон... Нитрибит оказалась вовлеченной в опасную игру.

Но она пошла еще дальше. Порой наутро она сама позволяла «гостю» прослушать его ночные откровения и посмотреть кое-какие снимки, которые могли бы заинтересовать прессу, конкурентов и членов семьи посетителя. Впрочем, «гость» имел возможность выкупить эти бесценные материалы — надо было только не скупиться...

Влиятельнейшие рурские промышленники очутились в лапах авантюристки.

Назрело решение.

В теплую летнюю ночь девица Розмари была удавлена в своем будуаре. Полиция без особого труда напала на следы убийц. Но так как эти следы вели в слишком высокие сферы, дело предпочли замять.

Нашелся мужественный человек — журналист Эрих Куби, который воскресил эту удивительную историю в своем фильме. Артистка Надя Тиллер, вопреки шантажу и угрозам, нашла в себе смелость сыграть заглавную роль.

Так убиенная Нитрибит «легла в основу» художественного произведения.

Авторы фильма, используя уголовный сюжет, легко могли скатиться к детективу или мелодраме. Они выбрали другой путь. «Девица Розмари» — сатирическая комедия.

Этот фильм с успехом демонстрировался во многих странах. Он приподнимал завесу над «экономическим чудом», показывал подлинное лицо тех, кто определяет политику и мораль боннского государства. Два уличных певца комментируют действие, происходящее на экране. Задумчиво поют они свои невеселые куплеты о том, что творится в «стране чуда». На самом деле — чудес сколько угодно! Разве не «чудо», что после кровавой и опустошительной войны в Западной Германии вновь стали хозяевами жизни те, кто эту войну развязал, субсидировал, нажился на ней! Те, кого считали побежденными, выглядят как победители: просперити, процветание — «чудо»!

И вот еще одно «чудо»: в ФРГ любой может сделать карьеру — это страна «свободного предпринимательства», — нужно только действовать умеючи. Видите, как далеко шагнула вперед вчера еще обездоленная девица Розмари! Она меняет туалеты, у нее великолепные апартаменты, ее принимают в лучших домах города — «чудо»!

В «стране чуда» никто не теряется: Нитрибит опутывает своих посетителей; те обманывают и подсиживают друг друга; уличные певцы рекламируют приезжим богачам очередную «девочку» — доходы идут на троих,— это тоже своего рода трест, акционерное общество; в отеле неприступный портье промышляет поставкой «живого товара». Каждому свое!

«Страна чуда»— страна высокой христианской нравственности. Есть в фильме персонаж: унылый юноша в очках, который пытается всучить «падшей» Нитрибит душеспасительную брошюру — вернись в лоно церкви! Смотрите, как все удобно устроено: захотели «развлечься»— к вашим услугам портье со своими девицами; захотели «одуматься»— пожалуйста, сходите в церковь, получите бесплатно брошюрку. Не согрешишь — не покаешься.

Однако те, кто создал все эти «чудеса», цепко держатся за свое место в жизни. Они не любят, чтобы их «беспокоили». Они сентиментальны и предельно жестоки. Они умеют постоять за себя.

Финальные кадры... Перед домом, где обитает Розмари, выстраивается длинная вереница черных лакированных автомобилей. Почтенные господа пристально следят за освещенным окном в верхнем этаже. Скоро ли? Наконец, свет гаснет. Дело сделано. Опасная свидетельница устранена. Машины медленно трогаются...

Я смотрю эти кадры, и вдруг мне вспоминается «Нюрнбергский процесс», хроника времен «третьего рейха», тучный Геринг в мундире рейхсмаршала. Упоенный своим свинским благополучием, Геринг

истребил миллионы людей, ограбил пол-Европы, вверг в пучину катастрофы Германию. Персонажи фильма, так удивительно похожие на Геринга, убили пока только одну Нитрибит. Но завтра их корыстолюбие, их разнузданные прихоти могут стать причиной гибели миллионов людей.

В фильме Эриха Куби ничего не говорится о реваншизме и подготовке к новой войне. Но само собой понятно, что речь идет не просто о нравственности. Куби меньше всего озабочен «здоровым бытом» западногерманских капиталистов. В течение полутора часов на экране бесчинствует, обжирается, предается утехам, справляет свой дьявольский шабаш та самая клика, которая вновь претендует на мировое господство и вновь готовит войну.

То, о чем в фильме «Девица Розмари» сказано лишь полунамеками, получило более полное воплощение в новой работе Эриха Куби «Дама из Бонна». Я видел эту сатирическую комедию нынешним летом в Мюнхене в театре «Малая свобода». В пьесе, во многом напоминающей своими приемами фильм (те же куплетисты-комментаторы, публицистические интермедии), высмеяны не только нравы западногерманских промышленников. Помимо «плотских радостей» им нужно кое-что другое, посущественнее: чужие земли, кровь народов, война. Рурские магнаты связаны одной веревочкой с американскими монополиями, с американскими политиками и со вчерашними гитлеровцами, которые занимают командные посты в аденауэровском рейхе. Клиенты Нитрибит получают от американцев опасную игрушку: ядерное оружие. Можно ли быть спокойным, если это оружие находится в таких руках?

«Девица Розмари» вышла на экран в 1958 году,— два года спустя я побывал во Франкфурте, и фильм показался мне документальной хроникой.

В городе откровенно торжествовало «экономическое чудо». Оно проявлялось во всем: в наглом изобилии роскошных магазинов, где цена дамской сумочки превышала месячный доход продавщицы; в черных лакированных автомобилях (тех самых!), которые с бешеной скоростью курсировали по центральным улицам; в крикливом тоне газет и в исступленной жажде сенсаций; в болезненной лихорадке франкфуртской ночи, подсвеченной прожекторами, фосфоресцирующей неоном реклам и оглушенной ревом праздной толпы. Было душно, жарко — валили по тротуарам женщины с фиолетовыми волосами, американцы, пузатые франкфуртские коммерсанты и тонконогие стиляги, кто-то дрался, кто-то кричал, потом ухнуло подряд семь выстрелов — это студент философского факультета Хут решил уничтожить человечество: он высунулся в окно, стал стрелять из пистолета в прохожих, убил шестерых, а седьмой пулей прострелил себе сердце.

Утром гудели над Франкфуртом колокола, тянулись по направлению к церквам черные лакированные автомобили — город замаливал ночные грехи.

Три дня бродил я по Франкфурту — передо мной оживали кинокадры.

Режиссер (Рольф Тиле) очень точно уловил существо пейзажа (впрочем, это характерно не только для Франкфурта, но и для Мюнхена, Дюссельдорфа, Штутгарта, Западного Берлина) — американизированные новостройки: простота, переходящая в роскошь, торжество геометрии, а за ними, за строем этих домов, как за кулисами,— ветхость, затхлость трущоб, развалины войны. Это — оборотная сторона «чуда», и между трущобой и новым домом, в котором живут «сильные»,— пропасть.

В фильме: в подвальной норе, где некогда жила Нитрибит, поселилась на «вакантной койке» у бродячих певцов-содержателей новая девица. К самому окну подкатили колеса черного автомобиля. Женские ноги в изящных туфлях. Это — Розмари. Ей надо сказать несколько слов своим бывшим компаньонам. Те и «новенькая» с завистью и недоумением смотрят: Розмари пришла из другого мира, «оттуда». Что между ними общего?

Во Франкфурте мне говорил рабочий-трамвайщик:

— Собачья жизнь! Гнием в подвале, пять человек в одной комнате. Вам, приезжим, показывают фасад. Поглядите, что делается в действительности.

В «Девице Розмари» Эрих Куби клеймит праздность, сытость, интеллектуальное убожество.

Во Франкфурте, на улице Гроссер Хиршграбен, я был в доме Гёте. Местный гид объяснял знатным экскурсантам:

— В этой комнате родился Иоганн Вольфганг Гёте. Вы, наверно, знаете оперу Гуно «Маргарита». В основе либретто — гётевский текст. По-немецки он называется «Фаустом».

Такое объяснение вполне соответствует духовным запросам персонажей «Девицы Розмари».

Они отдают дань искусству. Скупают картины абстракционистов, иногда посещают концерты, ходят в кино. Для их ублажения выпускается масса фильмов — кое-что мы видели и в Москве: «Фейерверк», «Фанфары любви», «Пока ты со мной»... А вот «Девицу Розмари» у нас не показывали. Почему? Едва ли нашего зрителя могут шокировать обнаженные плечи Нитрибит. Большая политическая правда, заложенная в фильме, с лихвой искупает несколько излишнее увлечение пикантными сценами.

Вернемся, однако, к Розмари и ее клиентуре.

Однажды я столкнулся с героями фильма лицом к лицу и разглядел их воочию.

К так называемому «Дому Римлян», где некогда венчались на царство германские императоры, а те-

перь регистрируются обручения и помолвки, бесшумно подкатила черная лакированная машина. Вышли седой господин и хрупкая, очень бледная девушка: неравный брак. Их окружили репортеры. Застрекотали кинокамеры. Кто-то сказал:

— У него миллион в рейнско-рурском банке...

Потом жених дал интервью. Он бегло охарактеризовал свою молодую невесту, затем коснулся вопросов политики:

— Мы живем в условиях идеальной свободы... Я голосую за партию Аденауэра... Если Западный Берлин объявят вольным городом, будем воевать...

Тогда я подумал: «Молодец Эрих Куби! Он крепко насолил этим негодяям. Посмотрев «Розмари», кто поверит в честность и в благие намерения таких, как этот седой?»

Куби, действительно, «молодец». Недавно он выехал в Мюнхен, к студентам, на открытый диспут с поджигателем войны Шламмом, которого сейчас именуют «новым Геббельсом». Шламм выступал против мирного сосуществования, против разоружения, Куби — за.

Я не знаю подробностей диспута. Мне рассказывали только, что в зале началась потасовка: били сторонников Шламма. «Новый Геббельс» в испуге сбежал.

Конечно, «новый Геббельс» и ему подобные официально поругивают старого Геббельса, Геринга, Гитлера. Я слышал в Западной Германии, как один «весьма крупный» деятель говорил:

— Гитлер! Кому он нужен, этот идиот! Мы задушили бы его собственными руками!

В годы фашизма этот деятель служил Гитлеру верой и правдой и способствовал многим его злодеяниям.

Сегодня эти господа изобрели свой, западногерманский, аденауэровский «антифашизм». Наряду с «Майн кампф» и мемуарами Риббентропа и Деница выходят книги, которые на первый взгляд могут показаться антигитлеровскими. Есть фильмы, в которых показана жестокость гестаповцев. Но и в этих книгах, и в этих фильмах палачам гестапо противопоставлены те же гестаповцы, те же фашистские генералы и чиновники, только «хорошие».

В картине Роберта Сиодмака «Ночь, в которую пришел дьявол» рядовой нацист падает жертвой его высокопоставленных коллег. В фильме «Генерал дьявола» по одноименной пьесе Цукмайера высокопоставленный нацист погибает по вине еще более высокопоставленных нацистов. Наконец, в фильме «Канарис» в качестве антифашиста и заклятого врага фюрера выступает не кто иной, как сам начальник германской военной разведки и контрразведки адмирал Канарис.

Мне довелось случайно посмотреть эту, теперь уже не новую кинокартину. Она произвела удивительное впечатление.

Люди, одетые в форму фашистских офицеров, произносили пламенные речи в защиту свободы и человеколюбия. Эсэсовцы взывали к милосердию. «Добрый папаша» — седой, благообразный Канарис — пекся о тех, кого преследовал Гитлер. Он убеждал палача Гейдриха помнить о том, что «враги — тоже люди». Известный шпион был наделен в фильме всевозможными добродетелями, «очеловечили» его изрядно. Вот он по-отечески беседует с подчиненными, вот воркует, гуляя по садовым дорожкам, вот, подвязав фартук, варит сам себе кофе.

И вновь мне вспомнился «Нюрнбергский процесс». Теперь уже в той части, где гитлеровские генералы изображались противниками «режима» и где настоящие жертвы не были названы. Пожалуй, такая интерпретация истории, навязанная авторам фильма, устраивала тех, кого вывел на чистую воду Эрих Куби. Она была бы по душе самому Герингу. Там, на Нюрнбергском процессе (не в фильме, а в действительности) главный обвинитель от Советского Союза прокурор Роман Руденко сказал про тех, кто сидел на скамье подсудимых:

«Перед лицом суда они притихли и присмирели. Некоторые из них даже осуждали Гитлера. Но они корят сейчас Гитлера не за провокацию войны, не за убийство народов и ограбление государств,— единственно, чего они не могут ему простить, — это поражения».

Но ни этих слов, ни самого выступления советского обвинителя не было в фильме. Клиенты Розмари никогда бы этого не допустили.

Фестивали, конкурсы, премии

Одновременно с Международным фестивалем в Карловых Варах в 23 городах Чехословакии проходил XI кинофестиваль трудящихся, который посетило около 1 130 000 зрителей. На этот народный праздник киноискусства прибыли 92 делегата из 23 стран.

Присуждая премии, национальные и местные жюри учитывали мнения зрителей, высказанные в беседах и анкетах.

Большую премию жюри единодушно присудило фильму Григория Чухрая «Баллада о солдате». Две главные премии фестиваля были присуждены чехословацкому фильму Иржи Крейчика «Высший принцип» и итальянской картине Роберто Росселини «Генерал делла Ровере». Премию за режиссуру получил Вольфганг Штаудте, поставивший «Розы для прокурора».

•

На XIII Международном кинофестивале в Локарно советский режиссер Марк Донской, поставивший фильм «Фома Гордеев», получил премию «Серебряный парус» за лучшую режиссуру. Этой же премии удостоена чехословацкая актриса Яна Брейхова за исполнение роли в фильме «Высший принцип». «Золотой парус» жюри присудило итальянскому режиссеру Мауро Баланьини за фильм «Прекрасный Антонио».

•

В Сан-Себастьяне (Испания) на VIII Международный кинофестиваль 20 стран представили 40 фильмов.

Большую премию — «Золотую раковину» — получил чехословацкий фильм «Ромео, Джульетта и темнота» (постановка Иржи Вайса по роману Яна Отченашека); «Серебряную раковину» — американский фильм «Беглец» режиссера Сиднея Люмета (по пьесе Теннеси Уильямса «Орфей спускается в ад»).

За наилучшее исполнительское мастерство отмечены все участники английской картины режиссера Безиля Дирдена «Лига джентльменов». За лучшее исполнение женской роли награждена американская актриса Джен Вудворд (фильм «Беглец»).

Премия Международной федерации кинокритиков («Фипрески») дана итальянскому фильму Дамиано Дамиани «Губная помада».

•

На Берлинском фестивале летом этого года большая премия — «Золотой медведь» — присуждена испанскому фильму Сесара Ардавина «Ласарильо с Тормеса». «Серебряный медведь» дан картине Филиппа де Брока «Игры любви» (Франция). Премией за лучшую постановку отмечена картина Жан-Люк Годара «На последнем дыхании» (Франция).

Лучшим исполнителем мужской роли признан Фредерик Марч за участие в фильме «... Получит в удел ветер» Стенли Крамера; лучшей актрисой-исполнительницей женской роли — Джульетта Мейнил (фильм «Праздник» Вольфганга Штаудте).

Английская картина Гью Грина «Гневное молчание» получила две премии критики (в том числе «Фипрески).

•

В результате традиционного «плебисцита» читателей французских изданий «Синемонд» и «Фигаро» награду «Победа» — статуэтку Ники Самофракийской — получили: Жанна Моро (за участие в фильме «Опасные связи») и Жан-Клод Бриали (участвовавший в фильме «Красавчик Серж»).

Лучшими иностранными актерами признаны Одри Хэпберн и Джемс Стюарт.

Наилучшим произведением французской кинематографии 1959 года читатели этих изданий признали фильм «Хиросима — моя любовь» Алена Рене, лучшей зарубежной картиной — комедию режиссера Била Уайльдера «Некоторые любят это горячим» (США).

Совсем другие результаты дал опрос, проведенный среди владельцев кинотеатров и зрителей другим французским изданием — «Фильм Франса». Они считают лучшим французским фильмом 1959 года «Черный Орфей» Марселя Камю, лучшей зарубежной актрисой Софья Лорен, а лучшим французским актером Бурвиля.

•

В мае будущего года в Монтре (Швейцария) состоится первый международный телевизионный фестиваль. Обладатель главного приза «Золотая роза» получит денежную премию в десять тысяч швейцарских франков. Кроме того, будут присуждены призы «Серебряная роза» и «Бронзовая роза». К участию в фестивале приглашены телевизионные компании всех стран мира. Каждый участник фестиваля может представить на конкурс одно зрелище, запечатленное на кинопленке в году, предшествовавшем фестивалю.



ОКТЯБРЬ 1925 ГОДА

Фильм «Коллежский регистратор» историки кино относят к лучшим экранизациям середины 20-х годов. Положив в его основу повесть А. С. Пушкина «Станционный смотритель», авторы постановки — сценарист В. Туркин (в дальнейшем крупнейший теоретик драматургии кино), режиссер и оператор Ю. Желябужский, исполнитель главной роли и сорежиссер фильма И. Москвин, художники В. Симов и И. Степанов — сумели передать пушкинскую любовь к человеку из народа, тонкое отношение к миру его чувств, воссоздать атмосферу повести.

Ю. Желябужский был близок к театральной среде: одна из его заслуг — настойчивое привлечение в кино театральных актеров, и в первую очередь актеров МХАТ.

Так, в 1924 году он ставит два фильма: «Морозко» с участием К. Еланской, В. Массалитиновой, Б. Ливанова, В. Топоркова и «Папиросница от Моссельпрома» с И. Ильинским в одной из главных ролей. Зная И. Москвина по сцене и по картине «Поликушка», Ю. Желябужский мечтал поставить фильм с участием великого актера.

Работа над фильмом по повести А. С. Пушкина явилась и для И. Москвина, и для Ю. Желябужского, и для всего съемочного коллектива важным событием. К постановке готовились тщательно, с чувством огромной ответственности.

И. Москвин, Ю. Желябужский и В. Симов накануне съемок часто бродили по Третьяковской галерее: они искали отражение пушкинских образов на полотнах классической живописи. Так, Денис Давыдов Кипренского дал внешний рисунок образа гусара Минского, а «Кружевница» Тропинина послужила отправным мотивом в поисках исполнительницы на роль Дуни.

Фильм «Коллежский регистратор» — это, по существу, монодрама. В центре его — трагедия станционного смотрителя, ставшего жертвой холодного эгоиста, пустого и легкомысленного человека из высшего общества.

В поисках выразительных средств для раскрытия психологии героя И. Москвин и Ю. Желябужский обращаются к детали, к крупному плану. Сцена, в которой Вырин догадывается о похищении дочери, — самая сильная в картине. Она целиком строится на игре выразительными деталями, на крупных планах: колеблющаяся занавеска, рука, просунутая за нее, умиленно-счастливый, а затем настороженно-встревоженный взгляд Вырина и т. д.

«Деталь, — говорил И. Москвин, — это хорошее средство компенсации за немоту кинематографа». Этот девиз актера был превосходно использован Ю. Желябужским при монтаже картины.

Критика высоко оценила игру И. Москвина, работу Ю. Желябужского как режиссера и оператора фильма.

«Яркая и несомненная победа советского кино», — писали в газетах. Столь же восторженно отзывалась о фильме и зарубежная пресса.

Альфред Керр, которого А. Луначарский называл «известнейшим и влиятельнейшим из немецких критиков», писал: «Снова картина, пришедшая к нам из Советской России, потрясает нас, снова русские показывают нам, какие тончайшие психологические переживания может передать кинематограф, как глубоко может он волновать. Невольно вспоминаешь исключительный успех «Поликушки» два года назад. И не только потому, что снова мы видим в главной роли величайшего трагика Москвина, но потому, что мы снова видим неподражаемый русский ансамбль. Все — даже самые маленькие роли и эпизоды, буквально каждый кадр — волнует зрителя, заставляет его любить и ненавидеть, заставляет жить жизнью и интересами героев экрана. Все, начиная с сюжета великого русского поэта Пушкина, сделано с предельной лаконичностью, выразительностью и силой».

Истинное произведение искусства не умирает и не стареет. И когда в 1949 году в связи с празднованием 150-летия со дня рождения А. С. Пушкина фильм был озвучен и вновь показан на экранах, он смотрелся с таким же интересом, как и много лет назад.



«КОЛЛЕЖСКИЙ РЕГИСТРАТОР»

Н. Глаголева

Фильмография

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Балтийское небо» (по одноименному роману Н. Чуковского), первая серия, 9 ч.

Автор сценария Н. Чуковский; режиссер-постановщик В. Венгеров; главный оператор Г. Маранджян; оператор С. Иванов; художник В. Водин; режиссер Г. Аронов; композитор И. Шварц; звукооператор Е. Нестеров. Комбинированные съемки: операторы М. Покровский, Г. Баргин; художник А. Сидоров.

В ролях: Лунин — П. Глебов, Серов — П. Платов, Рассохин — М. Ульянов, Кабанков — Р. Быков, Байсеитов — М. Казаков, Чепелкин — Н. Ключнев, Хильда — Э. Киви, Мария Сергеевна — И. Кондратьева, Медников — А. Вволинов, Соня — Л. Гурченко, Слава — Витя Перевалов, Уваров — Ф. Шмаков, Проскуряков — П. Усовниченко, Ховрин — П. Крымов.

В эпизодах: Л. Волынская, В. Чемберг, В. Волчик, С. Крылов, Б. Аракелов, Г. Жженов, М. Селянин, Сережа Шабанов, Марина Блинова, В. Волков, Л. Гурова.

СВЕРДЛОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Одна строка», 10 ч.

Авторы сценария: Ю. Хазанович, И. Правов; режиссер - постановщик И. Правов; оператор И. Лукшин; художник Ю. Истратов; композитор А. Варламов; звукооператор Е. Никульский; режиссер Л. Оболенский.

В ролях: Кятаев — А. Федоринов, Мусатов — И. Белозеров, Надя — Г. Беленькая, Крючков — В. Васянин, Славина — А. Старокольцева, Дудин — Г. Биль, Чуркин — В. Чекмарев, Дубровский — Г. Гепов, Наталья Васильевна — М. Некрасова, Мухин — Г. Веретенников, Петя — Ф. Горяев.

В эпизодах: П. Соколов, С. Савинкова, Л. Нецветаева, А. Березкин, Г. Обласов, С. Илюхин, К. Щепкин, И. Гусева, Е. Белова, Н. Дарская.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Повесть об одной девушке», 8 ч., цветной.

Авторы сценария: Л. Агранович, Р. Эбралидзе, М. Чиаурели; постановщик М. Чиаурели; оператор Г. Калатозишвили; художник Д. Такайшвили; режиссер В. Чанкветадзе; композитор И. Геджадзе; звукооператор В. Долидзе. Комбинированные съемки: оператор О. Магакян; художник Р. Вашадзе.

В ролях: Миха — А. Васадзе, Мария — В. Анджапаридзе, Лали — С. Чиаурели, Гела — Г. Шенгелая, Кравцов — В. Аксенов, Саната — Р. Паремузашвили, Торнике — К. Даушвили, Важика — Г. Якобашвили, Резо — Г. Мачавариани, Минадора — С. Канчели, Илья — Т. Сакварелидзе.

В эпизодах: И. Бросевич, Н. Довженко, Р. Барамидзе, Р. Хобуа, Н. Пилиашвили, О. Иоселиани.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Мультипликационный крокодил» («Мук»), 1 ч., цветной.

Сценарная разработка Л. Позднеева; режиссеры: В. Пекарь, В. Попов, Л. Позднеев; художники-постановщики: И. Николаев, В. Попов; художники-мультипликаторы: И. Подгорский, В. Долгих, В. Пекарь; оператор М. Друян; композитор А. Варламов, звукооператор Н. Прилуцкий; художники-декораторы: И. Троянова, Е. Танненберг, Г. Аркадьев.

Роли озвучивали: И. Любезнов, Л. Бухарцева, Е. Семенкина, М. Докторова, Л. Потемкин.

•

«Железные друзья», 1 ч., цветной.

Авторы сценария: С. Рунге, А. Кумма; режиссер Б. Дежкин; композитор Ю. Левитин; звукооператор Н. Прилуцкий; художники-постановщики: Б. Дежкин, С. Русаков; художники-мультипликаторы: Б. Дежкин, К. Чикин, А. Петров, В. Крумин, С. Степанов, Б. Чани, Г. Баринова, К. Малышев; оператор Е. Петрова; художники - декораторы: П. Коробаев, Д. Анпилов, Г. Невзоров.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Посланец народа», 8 ч.

Производство киностудии «Монголкино», Улан-Батор.

Автор сценария Ч. Ойдов; режиссер Д. Жигжид; оператор О. Уртнасан; художник Л. Махвал; композитор Л. Мурдорж; звукооператоры: Л. Найдан, З. Гава.

Русские надписи сделаны Субтитровой мастерской Министерства культуры РСФСР.

В ролях: Сухэ-Батор — З. Галсандавзан, Дарь-Базар — Ж. Занабазар, Ариуна — П. Цэвэлсурэн, Тулга, сын Дарь-Базара — Ц. Доржосурен, Базарч — Г. Дашпунцаг, Аривжих — Н. Ендонсамбу, Дулээн — Б. Готов, белогвардейский генерал — К. Рушев, князь — А. Пагма.

•

«Аэродром не принимает», 10 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Автор сценария Павел Когоут; режиссер Ченек Дуба, оператор Рудольф Милич; художник Борис Моравец; композитор Эвжен Иллин; звукооператор Адольф Нахазель.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор дубляжа Н. Бажанов.

Роли исполняют и дублируют: Ян Гохман — Йозеф Бек (дублирует Б. Кордунов), Марта, его жена — Ирена Качиркова (А. Маркова), Якуб Чермак — Владимир Раж (А. Карапетян), Широкий — Отомар Корбеларж (М. Погоржельский), Алена Юнкова — Сильва Даничкова (М. Крепкогорская), Пржемек Новотный — Людек Мунзар (И. Гуров), Липтак — Микулаш Губа (Б. Баташов), Андрей Кулыгин — Владлен Давыдов (А. Толбузин).

•

«Привезите их живыми», 8 ч.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Автор сценария Хория Ловинеску; режиссер Георге Турку; операторы: Лупу Гутман, Жан-Пьер Лазар; художник Лабанц Ладислау; композитор Тиберну Олах; звукооператор Сильвиу Камил.

Фильм дублирован на Киевской студии имени А. П. Довженко. Режиссер дубляжа В. Масарик; звукооператор дубляжа В. Федоренко.

В ролях: Ромулус Някшу, Георге Мэрупа, Борис Чиорней, Санду Стиклару, Аурел Иримия, Петре Георгиу, Еуджения Арделяну, Штефан Чуботорашу, Марчел Ангелеску, Ниниста Густ, Н. П. Матей, Андрей Кодарча.

Роли дублируют: Лека — А. Гузеев, Марин — Н. Рушковский, Тудор — А. Ануров, Цуркану — А. Одинец, врач — М. Розин, Дрэган — Е. Балиев, Валерия — Л. Глаз, Матей — А. Гранатов, Антон — Ю. Остапенко, директор — А. Бунин.

•

«Рассветает», 9 ч.

Производство киностудии «Гунния», Венгрия.

Автор сценария Имре Добози; режиссер Мартон Келети; оператор Хеди Барнабаш; художник Бела Зейхан; звукооператор Ене Винклер.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Лирова; звукооператор дубляжа А. Избуцкий.

Роли исполняют и дублируют: Ференц Сабо, подполковник — Ференц Ладани (дублирует А. Задачин), Эльза, его жена — Клари Толнаи (Н. Никитина), Герендаш, старый рабочий — Йожеф Бихари (И. Рыжов), Чендеш, старший лейтенант — Тибор Бнкчеи (Ф. Яворский), Вандор, полковник — Ференц Бешшенеи (К. Карельских), филолог — Дюла Бэнкё (А. Алексеев), Паткош, капитан — Адам Сиртеш (Б. Кордунов), Веллер — Ласло Унгвари (К. Михайлов), Погань, учитель — Иштван Шомло (А. Барташевич), Михалик, старшина — Шандор Томпа (Б. Баташов), Бартфаи, директор завода — Габор Агарди (Н. Александрович).

•

«Ненасытная пчелка», 2 ч., цветной.

Производство киностудии «Паннония», Венгрия.

Автор сценария и режиссер Аттила Дарга; художники: Магда Челе, Ференц Длаухи, Пал Надь, Андор Ласло, Деата Киш; художники-декораторы: Тибор Чермак, Йожеф Непп; операторы: Андраш Чех, Эржебет Кирай; композитор Густав Илошваи; звукооператор Миклош Часар.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Э. Кульганек; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.

•

«Они звали его Амиго», 7 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария Вера и Клаус Кюхенмайстеры; режиссер Хайнер Каров; оператор Хельмут Бергман; художник Вилли Шиллер; композитор Курт Швэн; звукооператор Вернер Клайн.

Фильм дублирован на Одесской студии. Режиссер дубляжа Ф. Каплан; звукооператор дубляжа И. Дуценко.

В ролях: Эрнст Георг Швилл, Эрих Франц, Фред Дюрен, Ангелика Хурвиц, Вильгельм Кох-Хооге, Петер Калиш, Хайнц Шройдер, Хайнц Шуберт, Зине Хотта и другие.

Роли дублируют: Амиго — Е. Гимельфарб, Зиневский — В. Балашов, Аксель Зиневский — А. Фрадис, Петер Гроссе — Ю. Горобец, Майстер — В. Исаев, фрау Майстер — Н. Бухарина, Хорст Майстер — В. Золотов.

•

«Коварство и любовь» (по пьесе Фридриха Шиллера), 11 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Автор сценария и постановщик Мартин Гельберг; оператор Карл Плинтцнер; композитор Вильгельм Неф; звукооператор Герхард Вик; художник Гаральд Горн.

Русские надписи сделаны Субтитровой мастерской Министерства культуры РСФСР.

В ролях: президент фон Вальтер — Вольф Кайзер, Фердинанд, его сын — Отто Меллис, леди Мильферд — Марион ван де Камп, гофмаршал фон Кальб — Вилли Швабс, Вурм, секретарь президента — Уве-Йенс Папе, Миллер, музыкант — Мартин Гельберг, его жена — Марианна Вюншер, Луиза, его дочь — Карола Эбелинг, Софи, камеристка леди — Кристина Шварце, камердинер — Ганс Финор.

•

«Новый Дели», первая серия, 8 ч.

Производство киностудии «Де Люкс», Индия.

Авторы сценария: Индер Раджананд, Раджа Кишан, Мохан Сэхэгал; режиссер Мохан Сэхэгал; оператор К. Кападиа; художник Конэш Базак; композиторы: Шаилендра, Хасрат; звукооператор Р. Пушалкар.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа Ю. Миллер.

Роли исполняют и дублируют: Джанки — Виджентимала (дублирует Н. Зорская), Ананд — Кишор Кумар (С. Коренев), Никки — Джабин (Л. Матвеенко), Ашок — Прабху Дайял (В. Дружников), отец Джанки — Нана Палсикар (Б. Баташов), отец Ананда — Назир Хуссейн (А. Кельберер), Кумарасвами — Дхумал (Ю. Медведев).

•

«400 ударов», 10 ч.

Производство «Фильм дю Каросс Седиф», Франция.

Авторы сценария: Франсуа Трюффо, Марсель Мусси; режиссер Франсуа Трюффо; оператор Анри Дека; художник Бернар Эвен; композитор Жан Константен; звукооператоры: Жан-Клод Маркетти, Жан Лабюсьер.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор

дубляжа А. Избуцкий.

В ролях: Антуан — Жан-Пьер Лео, Рене — Патрик Оффей, мать Антуана— Клер Морье, отец Антуана— Альбер Реми, преподаватель — Ги Декомбль.

Роли дублируют: М. Виноградова, Т. Дмитриева, И. Карташова, К. Карельских, Г. Дудник.

•

«Мальчик с пальчик» (по мотивам сказки Ш. Перро), 9 ч., цветной.

Производство «Класа филмс Мундиалес», Мексика.

Авторы сценария: Рене Кардона, Адольфо Торрсе Портильо; режиссер Рене Кардона; оператор Хосе Ортис Рамос; художник Роберто Сильва; композитор Рауль Лависта; звукооператор Хамес Л. Фьелес.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Фролов; звукооператор дубляжа А. Павлов.

В ролях: Мария Елена Маркес, Хосе Элиаса Морено, Сесарео Кесадас, Мануэль Донде, Нора Верьян, Рафаэль Банкелья, Эдуардо Родригес, Роско Росалес, Гнсало Кармона.

Роли дублируют: Мальчик с пальчик —К. Румянова, дровосек — В. Файнлейб, жена дровосека — В. Беляева, людоед — А. Хвыля, жена людоеда — С. Коновалова, от автора — А. Панова; мальчики: З. Исаева, А. Харитонова, Н. Крачковская, Н. Румянцева, С. Холина, Л. Драновская.

•

«Настанет день» (по рассказу Фаиз Ахмад Фаиза), 9 ч.

Производство «Сенчури Филмз — Карачи», Филмз Делайт—Лондон.

Автор сценария и режиссер Ледже Кардар; оператор Вальтер Лассаль; композитор Тимир Баран; звукооператор Джон Флетчер.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа А. Дикан.

Роли исполняют и дублируют: Миан, рыбак — Зурайн (дублирует Н. Граббе), Фатима, его жена — Шамсун Нихар (З. Земнухова), Мала, его сестра — Трипти Митра (М. Виноградова), Касим, брат Миана — Анис (Ю. Чекулаев), Ганджу, мечтающий о собственной лодке — Латиф (И. Безяев), Лал Миан, арендатор — Кази Халик (А. Тарасов).

•

«Адские водители» (по рассказу Джона Круза), 10 ч.

Производство фирмы «Артур Рэнк», студия «Пайнвуд», Англия.

Авторы сценария: Джон Круз, Рейкер Эндфилд; режиссер Рейкер Эндфилд; оператор Джефри Ансворт; художник Эрнест Арчер; продюсер С. Бенджамен; композитор Хьюберт Клифорд; звукооператоры: Роберт Т. Мак Фи, Билл Дэниэлс.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Х. Локшина; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

Роли исполняют и дублируют: Том— Стенли Бейкер (дублирует В. Дружников), Джино — Герберт Лом (Б. Кордунов), Люси — Пегги Камминс (М. Холина), Рэд — Патрик Мак Гуэн (Ч. Сушкевич), Картли — Уильям Хартнелл (А. Кельберер), Эд — Уилфрид Лоусон (П. Шпрингфельд), Дасти — Сидней Джеймс (В. Щелоков), Таб — Джордж Мэрселл (С. Бубнов), Ма Вест — Марджори Родс (М. Гаврилко)

«Большой вальс» (по сюжету Готфрида Файнхарта), 10 ч.

Производство «Метро-Голдвин-Майер», США.

Авторы сценария: Самуэль Хоффенштейн, Уолтер Рейш; режиссер Жюльен Дювивье; оператор Джозеф Руттенберг; художники: Седрик Гиббонс, Поль Грессе, Эдвин Уиллис; композитор Иоганн Штраус; музыкальная обработка Димитрия Темкина; звукооператор Дуглас Ширер.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

Роли исполняют и дублируют: Польди — Луиза Райнер (дублирует С. Мизери), Иоганн Штраус — Фернан Граве (А. Консовский), Карла Доннер — Милица Корьюс (И. Карташова), Хофбауэр — Хью Герберт (Р. Плятт), граф Хохенфрид — Лайонел Этвилл (М. Названов), император Франц Иосиф — Генри Халл (В. Кенигсон), Кинзл — Курт Бул (С. Цейц), Дудельман — Леонид Кинский (А. Тарасов), Шиллер, тенор — Джордж Хаустон (Ф. Яворский), мать Штрауса — Альма Крюгер (З. Занони), кучер — Кристиан Рэб (Л. Сашин-Никольский).

Обложка С. Б. Телингатера
Художественный редактор Л. И. Гориловская

Рукописи не возвращаются

Государственное издательство «Искусство»
Адрес редакции: Москва, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87.
А09475 Подписано к печати 18/X 1960 года
Формат бумаги 82×108 1/16. Печатных листов 10,12 (условных листов 16,5).
Учетно-издательских листов 16,2. Тираж 19450. экз. Зак. № 491.
Московская типография № 5 Мосгорсовнархоза
Москва, Трехпрудный пер., 9.

Цена 10 руб.

Продолжаем публиковать кадры из лучших сюжетов, премированных жюри Центральной студии документальных фильмов.

«ДЕТСКИЙ САД НА ДАЧЕ»
(«СССР сегодня», № 6).
Оператор Л. Максимов.



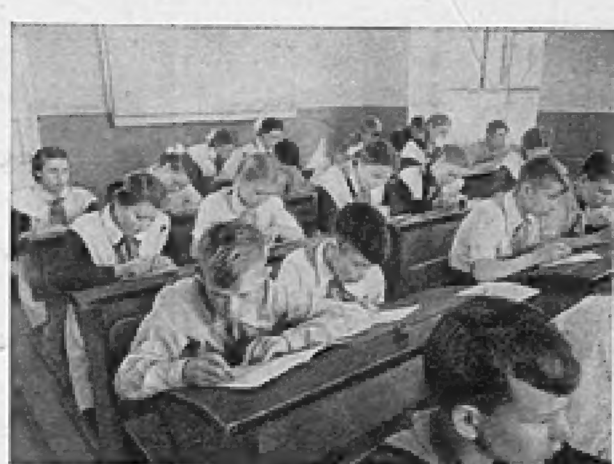


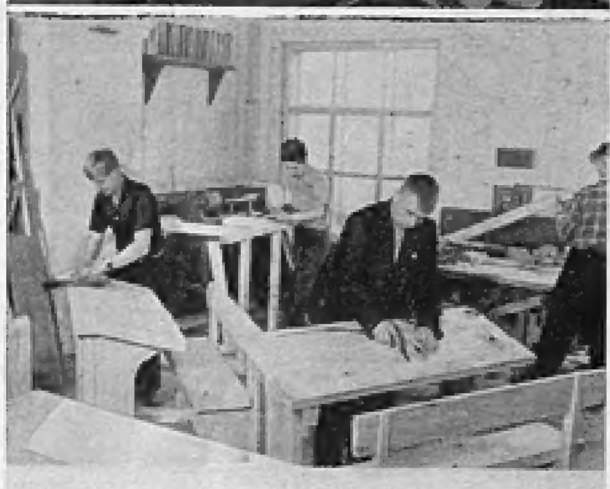




Как только наступает лето, зеленую чащу лесов заполняет детвора. Детские городки можно встретить в дачной местности около каждого города. Это воспитанники одного из детских садов Рижского района г. Москвы.
Шумно и весело проводит детвора три летних месяца в живописных окрестностях города.

«ОПЫТ ЕРМИШИНСКОЙ СРЕДНЕЙ ШКОЛЫ» («Новости дня» № 26).
Оператор А. Козаков.











Далеко за пределами Рязанской области известна Ермишинская средняя школа. Здесь учебный процесс тесно связан с производственным обучением.
В столярной мастерской выпускники заканчивают отделку парт. Это их дипломные работы.
Будущие трактористы, изучив двигатель, уверенно водят машины. Ученицы осваивают электродойку.
Местный колхоз закрепил за школой большой земельный участок, на котором все работы ведут учащиеся.


Искусство
Кино